

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

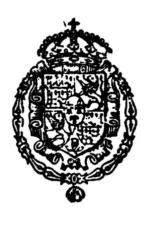
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

EXCMO. SR. MARQUÉS DE PIDAL y Mon

EL DÍA 3 DE MARZO DE 1895



MADRID
IMPRENTA Y LIT. DE LOS HUÉRFANOS
Juan Bravo, 5. *Teléfono 2.198.*
1895




REAL

Pocos, me apresuro á reconocerlo, habrán llegado nunca á sentarse entre vosotros, Sres. Académicos, con menos títulos para ello que los que yo puedo presentar hoy á vuestra vista. Maestras las letras patrias de mi juventud y aun de mi infancia, sabia y paternalmente inculcados en mi alma sus altas enseñanzas y ejemplos, no supo la flojedad ó pobreza de mi ingenio dar frutos correspondientes á tan inestimables beneficios, y sólo en los vivos sentimientos de veneración y de amor á la Academia Española, que tan allá como alcanzan los recuerdos de mi vida encuentro identificados en mi espíritu, con los sentimientos de veneración y de amor á las letras mismas, hallo con qué responder á la bondad con que, sin duda por creerme fiel á estas tradiciones de mi nombre, habéis querido asociarme á vuestras tareas.

Muy otro era el caso de mi predecesor en esta silla, y si necesitase demostrarse el acierto y la justicia con que, sin atender á las preocupaciones del vulgo, acogéis en vuestro seno,

no sólo á los que han alcanzado justa fama en la opinión como oradores ó escritores, críticos ó poetas, sino á aquellos otros consagrados á menos brillantes, pero para los fines de la Academia no menos útiles tareas, el recuerdo del ilustre Ingeniero y filólogo D. Agustín Pascual, ofrecería esta demostración elocuente y cumplida. Matemático y naturalista aventajado desde su más temprana juventud, y humanista á la vez de sólidos estudios, como para bien de todas las disciplinas se formaban entonces en las aulas; sabio y celoso propagador á su regreso de Alemania de una nueva rama de las ciencias naturales, concerniente á su profesión de Ingeniero de montes, y atento, antes de consagrarse á su difusión y á su enseñanza, á amoldar en lo posible, previos largos estudios y vigilias, el tecnicismo esencialmente germánico de esta nueva ciencia á los giros y modismos del habla castellana: autor de numerosos y muy notables trabajos sobre materias científicas, estadísticas y agrícolas, y tratando, en los más de ellos, tanto del fin primordialmente científico á que iban encaminados como de los problemas etimológicos y lingüísticos que su estudio suscitaba, rara vez se habrán visto tan estrecha y perseverantemente unidos como en esta laboriosa existencia los empeños propios de un hombre amante de los progresos científicos de su profesión, y la inclinación poderosa y fecunda á cuanto pudiera contribuir á su juicio á los adelantos del patrio idioma y de la filología moderna; de esa gloriosa ciencia tan poco cultivada aun hoy en sí misma entre nosotros, y á la que Don Agustín Pascual, discípulo en su juventud del ilustre autor de la *Gramática comparada de las lenguas romances*, peritísimo en el conocimiento de las lenguas germánicas y autor de eruditos trabajos analíticos y sintéticos acerca de la influen-

cia de estos idiomas en nuestra civilización y en nuestra literatura, rindió siempre fervoroso culto. Muchos de vosotros le recordaréis todavía cuando, consagrado totalmente á estos estudios filológicos en los últimos años de su vida, anciano y privado de la vista, suprimida por la Revolución su cátedra y obligado, sin duda, por la escasez de sus recursos, á valerse para sus continuas citas y traducciones del alemán, de un amanuense que ni siquiera conocía los rudimentos de esta lengua, y que á la vez le servía de lazarillo, se le veía subir penosamente las escaleras de vuestra recién abandonada casa de la calle de Valverde, sin que ninguna de estas contrariedades ni amarguras fueran parte bastante para alterar la jovial amenidad de su trato ni quebrantar la energía de su voluntad, endeble para los empeños materiales de la vida, firme siempre y constante para los de la ciencia y del trabajo.

Merced en gran parte á los progresos de esta crítica filológica, que mi predecesor representaba aquí tan dignamente, cuanto más se profundiza en el estudio de los primeros tiempos de las grandes literaturas populares, antiguas y modernas, más enlazadas aparecen éstas con la civilización y la historia de los pueblos, mayores analogías y mayor unidad se descubren en sus caracteres, orígenes y transformaciones. "Las epopeyas nacionales, los cantos épicos primitivos, que no es dable confundir con los poemas literarios personales, que más tarde reciben este nombre, aparecen siempre y en todas partes presentando los mismos orígenes y caracteres, brotando de los hechos históricos del pueblo ó de la raza, y la hipótesis de Wolf, sobre los orígenes y desenvolvimiento de la epopeya griega, comprobada luego, y depurada por la filología germánica y por la filología romance, en sus aplica-

ciones al estudio y desenvolvimiento de la epopeya germánica y de la epopeya franca, encuentra aplicación constante también en el estudio de todas las literaturas y civilizaciones de Oriente y de Occidente, del mundo antiguo y del mundo moderno.

Y á las epopeyas nacionales, á las propensiones á narrar los hechos históricos, idealizándolos luego universalmente, primera manifestación poética en la vida de los pueblos, suceden también las tendencias á dar vida y acción, por medio de la representación dramática, á estos mismos hechos. Si la epopeya es, como se ha dicho con razón, la historia anterior á los historiadores en el comienzo de las sociedades civiles, el teatro es, ante todo, en sus primeros desarrollos dentro de la sociedad religiosa y civil, la historia y la epopeya puesta en acción, y el drama nacional, sea cual fuere el nombre que se le dé y la forma que adopte, el teatro en el que se reflejan los recuerdos y los hechos gloriosos de los antepasados, que sirvieron de fundamento á la epopeya y constituyen la historia de la patria, brota espontánea y lógicamente allí donde obstáculos artificiales no vienen á oponerse á su desarrollo.

Dos grandes teatros, dos grandes géneros y escuelas dramáticas, á la vez populares y elevadas, producto y reflejo de dos civilizaciones distintas, ocupan un lugar preeminente en la historia: el teatro antiguo, la tragedia griega, para tratar sólo de la parte más elevada de este teatro, hija de los ritos mitológicos y de la poesía lírica y épica de la antigua Grecia, desarrollada y elevada á su mayor altura, como representación adecuada, religiosa y patriótica de la gente helénica, como escuela filosófica y moral, elevadísima, anterior á Sócrates y á Platón, como modelo eterno de la belleza y del arte dramático

por los grandes genios del siglo de Pericles; y el drama libre, religioso y nacional, europeo, hijo de las representaciones litúrgicas y de la fe del pueblo cristiano en la Edad Media, de los misterios y de los autos extendidos por todas partes, desarrollados en los grandes teatros populares y nacionales que florecieron en Europa y alcanzaron principalmente su apogeo en Inglaterra y en España á fines del siglo XVI. Y estos dos teatros, religiosos en su origen y en sus primeras fases, son á la vez dos teatros esencialmente épicos é históricos. Homero, el último y más grande de los Aedos, tan dramático ya en sus inmortales poemas, fué el modelo y el maestro que dió á los grandes trágicos griegos los personajes y los mitos humanos del gran ciclo épico nacional; y si aquéllos, como Shakspeare en el teatro moderno, desarrollaron portentosamente el carácter psicológico y moral de estos héroes, fué conservándoles al propio tiempo la significación y el modo de ser exclusivamente patriótico y nacional que como hijos de la antigua Hélada habían siempre revestido. Los mismos sucesos históricos contemporáneos, próximos á los trágicos griegos ó que éstos habían visto desarrollarse ante sus ojos, y que al par que los sucesos épicos invaden siempre los grandes teatros populares, ni fueron desconocidos, ni dejaron indiferentes á aquellos espectadores; y si la toma de Mileto, llevada á la escena por el trágico Frínico, concitó, exasperando, con sus dolorosos recuerdos, el ánimo de los atenienses contra su autor, Esquilo enardece y conmueve al pueblo helénico con la relación dramática y patética, con artificio y belleza incomparable presentada, de las victorias de Grecia sobre los persas y del triunfo definitivo de Occidente sobre Oriente en las guerras Médicas. Otro tanto puede decirse del teatro y del drama europeo moderno, en sus

dos fases religiosa y profana. Los dramas litúrgicos y semilitúrgicos, los tropos, misterios, representaciones sacras, autos y tensones, á los que el pueblo cristiano acudía en masa dentro y fuera de la iglesia, y que vemos desarrollados y extendidos por todas partes formando un teatro vivo y popular á ninguno otro comparable en este concepto en los tiempos modernos, no eran otra cosa que la representación rigurosamente histórica y visible de los hechos de la vida del Redentor del mundo, de los de aquellos que en el Antiguo Testamento sivieron de preparación y de figura á su venida, y de los que en todas partes y bajo todas las latitudes siguieron luego heroicamente sus pasos. La imaginación hubiera sido impotente, como ha dicho muy bien vuestro llorado compañero el ilustre historiador de nuestro primitivo teatro, para crear escenas y situaciones dramáticas y patéticas como las que nos ofrece la narracion evangélica, y más impotente aún, puede decirse, para dar á este teatro la popularidad que alcanzó.

Hijos de estos misterios, que encerraban en sí el germen y los caracteres esenciales y distintivos del drama moderno, fueron, en las naciones donde las mal llamadas imitaciones clásicas no torcieron el curso de esta grande y popular poesía dramática y la forzaron á prescindir de la historia de los asuntos nacionales, para confinarla en una falsa y estéril limitación de griegos y romanos, los grandes teatros populares y nacionales modernos, que simbolizan los nombres inmortales de Shakspeare y de Lope. En Inglaterra, donde los misterios tuvieron siempre tanta popularidad y tanto arraigo, y donde las tradiciones y sucesos de la historia patria fueron, al comenzar su apogeo en el siglo XVI, uno de los veneros más populares y fecundos de su teatro, Marlowe, el más ilustre de los

predecesores de Shakspeare, no alcanzó nunca en sus ficciones dramáticas, aun cuando en ellas llegara á presentar tipos tan universales como el del *Fausto* que Goethe había de inmortalizar siglos más tarde, la popularidad y aplauso extraordinario que alcanzó con su imperfecta crónica de Eduardo II; y el gran genio dramático, padre del teatro moderno, que á la simple lectura de Plutarco hizo revivir, con vigor y verdad nunca superados ni igualados, el mundo romano de Coriolano y de la plebe, de César y de Bruto, de Marco Antonio y de Augusto, sacó, alentado por el sentimiento popular y nacional, de las secas crónicas históricas inglesas esas otras crónicas dramáticas que son el primero y uno de los más bellos florones de su corona, esa sucesión de dramas históricos en los que salen á la escena las costumbres bárbaras de Juan sin Tierra y de su tiempo, las luchas de los Yorck y de los Lancaster, las victorias y nobles condiciones de Enrique V, la crueldad y la ambición satánicas de Ricardo de Glocester, logrando presentar, á fuerza de arte y de verdad, ante los ojos mismos de la hija de Ana Bolena, la figura de la Reina Catalina de Aragón con todo el nimbo poético que la rodea.

Pero si el teatro histórico de Shakspeare es tan justa y universalmente conocido y admirado, en ninguna parte como en España fué tan popular y tan íntima esta conexión entre nuestra historia y nuestra epopeya, en ninguna parte el teatro histórico tuvo un carácter tan épico á la vez que dramático, en ninguna parte encontró, sino un genio tan moderno y tan profundo como el gran poeta inglés, los genios incomparables por la fecundidad y riqueza de su fantasía y por su identificación con el espíritu nacional, que constituyen el siglo de oro de nuestro teatro, y crearon á fines del siglo XVI la epopeya

dramática que tan avasalladora influencia ejerció desde su aparición en todas partes.

Esta epopeya dramática contenía toda la vida de la nación. Todo era nacional en nuestro teatro, todo representaba las ideas y sentimientos característicos de aquella sociedad. Nuestros dramas religiosos eran los dramas de la fe nacional única y concreta, no de vagas religiosidades é incertidumbres del alma, pero que lejos de amenguar y coartar con sus dogmas definidos y precisos los bríos y los vuelos del genio, les daba alientos y alas para crear en los Autos Sacramentales nuevos géneros dramáticos, á la vez populares y elevados, y para remontarse á plantear y á resolver en hermosos dramas teológicos y humanos problemas morales, tan graves y encontrados, entre otros, como la excesiva y abusiva confianza en la misericordia divina del D. Juan creyente de *El burlador de Sevilla* y la desconfianza del Paulo de *Condenado por desconfiado;* fe estrechamente unida á nuestras manifestaciones históricas y á nuestros sentimientos nacionales, al honor que hace decir al Cid: "el ser cristiano no impide ser caballero", que veda al *Príncipe constante*, modelo de religiosidad y de virtud, rehusar su libertad por cumplir la palabra empeñada, y que lleva por la misma razón al católico Rey Alfonso VI á volver precipitadamente á Toledo á devolver al Moro su mezquita: fe que daba á la Monarquía, á "esta tenencia de Dios", encarnación única y suprema en aquella sociedad de la Autoridad y de la Soberanía, todos los esplendores y realces debidos al poder supremo, pero que en medio de ellos limitaba y subordinaba su ejercicio á las prescripciones de la conciencia, del amor á la patria y del honor, "patrimonio divino del alma". En nuestros dramas profanos y en nuestras comedias, por poco

elevado que fuese el argumento, todo se sacrificaba á estos sentimientos primordiales, al honor castellano que, extraviado, producía los horrendos pero dramáticos excesos de *El médico de su honra* y de *Á secreto agravio secreta venganza*, y que encauzado, daba lugar en el tipo caballeresco del Cid al drama heroico, y en la comedia moral, en el castigo y la burla en que por faltar, mintiendo, aun más que á las leyes morales á las del honor, incurre el protagonista de *La verdad sospechosa*, al gran modelo de la comedia alarconiana, con la que Corneille no encuentra nada comparable entre los antiguos ni entre los modernos, y á la que Molière confiesa explícitamente deber en absoluto toda la parte elevada y filosófica de su teatro. Pero donde primero y mejor aparece este elemento épico; donde más en relieve se manifiestan los sentimientos de aquella civilización, encarnados en las realidades de nuestra vida nacional, es en el drama histórico, en el drama que toma por base un hecho de la historia poética ó real de España. La historia de este drama histórico es la historia misma de nuestra literatura dramática. Ya, aun dentro de los moldes de nuestro teatro religioso litúrgico, más antiguo, notable, popular y fecundo de lo que durante mucho tiempo ha venido creyéndose, el drama histórico nacional estaba pugnando por brotar, por ley propia de su existencia, como brotó en Francia en el último período de este teatro. Nuestro primer drama histórico, el primer drama de asunto histórico nacional que conocemos, joya exhumada y presentada en riquísimo engarce á nuestra vista por uno de los primeros y más ilustres de vosotros, cuya reciente pérdida hoy lloramos, es una comedia de Santos, un auto destinado á representar en el atrio de una iglesia, en acción narrativa y sencilla, despojada de tradiciones fantásticas, y con la



nosotros, trata de asuntos de la historia nacional, y en una de ellas, en su hermoso drama caballeresco y heroico *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, pinta ya con los más vivos y dramáticos colores la condición de una noble familia montañesa, en quien la adhesión y la lealtad inquebrantable y heroica al Rey que les trajo á su Corte sólo cede al honor, que es su norma.

" Bermudo enseña á vivir,
Don Fruela á pelear,
Doña Lambra á resistir. „

Por último, Guillén de Castro, elevando á la mayor perfección que alcanzó nunca el género en la primera parte de *Las mocedades del Cid*, viene á ser el padre del drama heroico y caballeresco moderno de los pueblos latinos, y aun de lo que Víctor Hugo llamaba "la Roma castellana „, que él mismo trató de imitar más tarde en sus dramas románticos de Corneille, como Shakspeare es el padre del drama histórico moderno de Goethe y de Schiller, de Ibsen y Tolstoi. Los sucesos notables y cuasi contemporáneos del reinado de Carlos V no pasaron tampoco inadvertidos para los dramáticos anteriores á Lope. Juan de la Cueva representó, en su mencionado *Saco de Roma*, cuadro animado y verídico del memorable y reciente suceso, la condición violenta de los soldados españoles y alemanes, que forzaron al débil Condestable de Borbón á ordenar, mal de su grado, el asalto de la Ciudad Eterna, y las escenas que hasta la coronación del Emperador en Bolonia se siguieron; Tárrega había hecho en su comedia *El cerco de Pavía y Prisión del Rey de Francia* un excelente drama histórico, lleno de verdad en

los caracteres de los principales personajes y hasta en los detalles de la acción. Miguel Sánchez *el Divino*, justificando [illegible]

[illegible]

los partidarios del teatro popular respondían con Miguel Díaz de Alarcón, ensalzando á Juan de la Cueva:

"Los que escribir historias se preciaron,
Si al vivo vieran ora recitarse,
Dijeran ser más que ellos alcanzaron.„

y el pueblo acudía presuroso á estos espectáculos, que por lo que le enardecían se intentó tener un tiempo prohibidos. Antes, pues, de Lope, ó sin deberle nada á él, existía entre nosotros un teatro histórico, tan notable como popular y fecundo.

Pero si Lope no es el creador del drama histórico, si sin su ayuda se elevó éste á la mayor perfección que alcanzó nunca, Lope es en cambio su personificación más alta, y él, hoy principalmente, ha de bastarnos, sin que ni aun así podamos abarcar en toda su extensión la magnitud grandiosa de su obra para recordar lo que era y lo que representaba esta epopeya dramática entre nosotros.

Lo extraordinario de las dotes que á Lope de Vega plugo otorgar clemente el Cielo, no se ponderará nunca lo bastante. Si Shakspeare, que vivía sólo por el teatro y para el teatro, no cultivando apenas otros géneros, fué un genio dramático á ninguno otro comparable por la intensidad y la perfección de sus producciones, sabido es que Lope, en quien puede condensarse en rigor, no sólo nuestro teatro, sino toda nuestra poesía épica y lírica, sagrada y profana, heroica y festiva, fué la personificación más espléndida del arte dramático que han conocido los siglos, no sólo por la prodigiosa fecundidad material y numérica de sus obras, sino por la fecundidad mucho más asombrosa y extraordinaria de invención dramática y de fantasía poética, que le llevó á abarcar todos los géneros, á

crear todas las situaciones y caracteres, hasta el punto de que no hay acaso una comedia ó un drama notable de nuestro antiguo teatro que no se encuentre esbozado ó desarrollado en el teatro de Lope, superior en este concepto, que en manera alguna puede considerarse secundario, al mismo Shakspeare. Y si en sus tres tragedias romanas el gran poeta inglés dramatizó, agotando, por decirlo así, toda la fuerza de la poesía dramática, la evolución que llevó á Roma en los tiempos más críticos y memorables de su historia, desde la lucha de patricios y plebeyos hasta la preparación y formación del Imperio, y en sus seis crónicas nacionales la que condujo á Inglaterra, desde los tiempos de la Charta Magna, hasta los umbrales del reinado de Isabel y de la vida moderna, Lope, después de haber [illegible] en sus dramas bíblicos y religiosos todos los sucesos del Antiguo y del Nuevo Testamento, desde la creación del mundo hasta el nacimiento de Cristo, y en sus comedias de santos [illegible] desde San Pablo [illegible] dramas nacionales [illegible] conoci- [illegible] dramatiza [illegible] mo- [illegible] y desde [illegible]

des virtudes y los grandes hechos de la primitiva aristocracia en la Edad Media; los abusos de los Magnates, Comendadores, Infanzones y Ricos homes, y el coto que á estos desmanes pusieron los Reyes; las luchas de la Reconquista, el trato con los moros, los hechos de los Reyes Católicos, los solares ilustres, Carlos V y Francisco I, Cristóbal Colón y el Gran Capitán, Alejandro Farnesio y Don Juan de Austria; todo, en suma, lo que representa la vida nacional en un período de ocho siglos. Y en este teatro ¡qué arte dramático tan consumado! ¡qué exactitud, respeto y conocimiento de la historia en medio de las deficiencias de las fuentes y de la libertad que para exornarla y darle realce recababa! ¡qué fin épico más constante! y ¡qué grandeza y unidad, sin buscarla, ostenta su obra! Cierto que Lope es ante todo en este teatro lo que en los demás géneros dramáticos: el poeta atento, en primer término, á interesar y á conmover al público para quien escribía; y si la historia accidentada y poética de su patria le presentaba mies abundantísima donde espigar copiosamente, no por esto se creía obligado á ceñirse siempre en sus dramas á la rigurosa exactitud de los hechos ni á prescindir de cuanto pudiera exornarlos y darles mayor interés y atractivo.

"Las más de las comedias, así de Reyes como de personas graves, dice en su dedicatoria de *El Serafín humano*, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino á la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan: "Éranse un Rey y una Reina....." y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fué gusto de los poetas." Así le vemos en los asuntos épicos inspirarse libremente en los romances y crónicas novelescas; amplificar y completar otras veces con escenas y rasgos

grandiosamente originales y dramáticos el carácter de sus héroes: recoger, para darles vida en su teatro, las tradiciones sueltas y los episodios anecdóticos corrientes, sin cuidarse de depurar su mayor ó menor valor histórico: personificar, prescindiendo de la tradición escrita, la severa majestad y la inflexible justicia del poder Real en sus luchas con las tiranías y desafueros de los nobles en el Monarca, que por la fama de lo duro de su condición y por las sombras mismas y vicisitudes de su historia hablaba más á la imaginación para este objeto. Pero si Lope no creía que la misión del teatro fuera representar en su severa desnudez la historia, lejos de considerar reñidos el uno con la otra, estimaba que la misión verdadera y elevada del drama histórico era dar realce y vida dentro de sus condiciones propias á los hechos y personajes de la historia. Á la manera que un pintor traslada al lienzo un asunto de este género, procurando haya la mayor verdad en la representación de lo sucedido, Lope consideraba muy acertadamente el teatro, cuando de representar la historia se trataba, como un cuadro en que las figuras se animan y se mueven. «La fuerza de las historias, dice en la dedicatoria de su comedia *Las campanas de Aragón*, representada es más que leída cuanta diferencia se advierte de la verdad á la pintura y del original al retrato, porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes..... pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas ó sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros á las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio.»

Y de hecho Lope conocía muy bien la historia, era un ver-

dadero erudito con arreglo á la crítica y conocimientos de su tiempo. Las antiguas crónicas en sus diversas versiones, nuestros romances tradicionales y antiguos, á más de los artísticos que sirvieron generalmente de inspiración á nuestros dramáticos, las historias generales y particulares, locales y genealógicas, todo lo conoce y lo aprovecha para sus dramas, hasta tal punto, que aparte de la acción principal, con sólo los episodios sueltos y las relaciones detallada y rigurosamente históricas que en ellos profusa y hábilmente intercala, se podría formar fácilmente un compendio en romances y endecasílabos de casi toda la historia de España. En *La Reina Doña María,* precioso drama que aun se conserva inédito en la Biblioteca del Príncipe Metternich, y en el que Lope quiere representar en la esposa de Don Pedro II de Aragón la mujer amante y sufrida que hace contraste con las demás Reinas ultrajadas de su teatro, y la estratagema por medio de la cual, con conocimiento y aplauso de todo un pueblo, se aseguró la descendencia de los reyes de Aragón y el nacimiento del más grande de sus monarcas, Wolf hace notar cuán cuidadosa y fielmente por lo general sigue Lope las indicaciones de Zurita, y no oculta su asombro de que ciertos detalles, ignorados al parecer por el concienzudo y diligente cronista aragonés y por los escritores de su tiempo, y conocidos hoy sólo por la erudita investigación de los historiadores modernos, aparezcan en la comedia de Lope.

Y lo que acaece en las crónicas de Reyes y de sucesos, acaece también en los dramas de episodios, generalmente fabulosos, de nuestra historia pero que no podían menos de tentar la musa de Lope, y en los dramas genealógicos, muchos en número, de su teatro. Así, la tradición del supuesto caballo del

Rey Don Sancho la aprovecha Lope para pintar los tiempos de Don Sancho el Mayor y de sus hijos, y para presentar asegurada épica y providencialmente por el momento en el noble y bastardo Ramiro la union de los reinos que Don Sancho habia logrado reunir bajo su cetro, y que han á dividirse á su muerte entre sus hijos; la leyenda del Rey Monje, para hacernos asistir sucesivamente á la muerte de Pedro y Alfonso I bajo los muros de Huesca y de Fraga, y [illegible] despues al hermano de estos Reyes saliendo forzosamente del claustro, por intervencion de la Virgen, para que Aragon no quede sin herederos y sin Reyes; los supuestos amores de la judía Raquel para representar con gran fidelidad histórica los mas interesantes episodios de la historia de Alfonso VIII; su aparicion en la torre de San Roman en Ávila, la noble resistencia de Don Lope de Arenas, la toma del castillo de Lara y el castigo del traidor, el supuesto milagro de [illegible] el Maestre Don Pelayo Perez Correa, para [illegible] San Fernando y á su [illegible] de las Órdenes de su tiempo [illegible]

[illegible]

de Arellano, hermosa representación de un noble caballero de aventuras en los tiempos revueltos de Don Pedro I de Castilla y de Don Enrique de Trastamara, las desavenencias de los dos hermanos, la intervención de los Reyes de Aragón y de Navarra en estas luchas y la trágica catástrofe de Montiel; y en los Fajardos y Peraltas, en los Ponces de Barcelona, los Porceles de Murcia, los Vargas de Castilla, los Chaves de Villalta y los Guanches de Tenerife, otros hechos y particularidades memorables de la historia patria.

Tres grandes ciclos abrazan principalmente los dramas históricos de Lope, como la generalidad de los de nuestro teatro: el ciclo propiamente épico, que comprende en primer término los héroes, sucesos y episodios que constituyen la epopeya castellana desde Don Rodrigo hasta el Cid; el ciclo que pudiéramos llamar feudal, en el que nuestros Reyes aparecen ya como los campeones de la independencia y de la unidad de la patria, y como debeladores de los abusos del poder de la nobleza; y el ciclo de nuestro apogeo y dominación en el siglo XVI, que comprende principalmente los sucesos culminantes de los reinados de los Reyes Católicos y algunos de los de sus sucesores.

En el ciclo épico puede decirse sin exageración que la obra dramática de Lope referente á este período es el Romancero dramatizado y ampliado. Lope, en efecto, sacó á la escena, tomándolos de las crónicas, romances y tradiciones históricas, pintándolos y desarrollándolos con todo el poder de su ingenio, los héroes y sucesos que constituyen la antigua epopeya castellana, desde *El postrer godo de España*, que forma con *El Rey Wamba* una no interrumpida suce-

serie de cuadros históricos, en los que asistimos á los últimos destellos de la Monarquía cristiana de los Hermenegildos, Recaredos y Recesvintos, á la disolución y ruina del imperio visigodo y á los comienzos de su restauración en Asturias con Pelayo, hasta *El primer Rey de Castilla*, hermosa crónica de los tiempos en que la epopeya confina con la historia, en la que pasan por delante del espectador los últimos días del [illegible]

tura de los enérgicos sentimientos y afectos que representan en Bernardo, cuando después de haber libertado á España de la supuesta cesión del reino á Carlomagno, logra al fin, á fuerza de continuos y extraordinarios servicios, que el Rey le entregue á su padre, en ocasión en que el Conde de Saldaña había muerto en su prisión, de muerte natural, y sólo "metiéndole en baños", dice la General, se consiguió dar alguna momentánea apariencia de vida á su cadáver. Estas últimas palabras de la crónica sirvieron para inspirar á Lope las escenas finales y grandiosas de su drama *El casamiento en la muerte*, y para poner aún más en relieve el carácter tenaz é impetuoso del héroe, y la tensión á que había llegado su espíritu. Arrancada al Rey la libertad de su padre, corre el Bernardo de Lope al Castillo de Luna, donde su padre estaba preso, y el alcaide le hace ver al Conde de Saldaña recostado en una silla, sin atreverse á decirle que una enfermad natural acaba de poner término á sus días. Bernardo tampoco lo echa de ver al principio, y desahoga sus comprimidos sentimientos filiales en frases de la mayor ternura, hasta que al besar la mano de su padre advierte que está yerta y fría, y que permanece mudo á las expansiones de su cariño. Revélanle, por fin, la verdad de lo ocurrido; sus deseos, tantas veces aplazados y exasperados, al llegar á realizarse se frustran, y después de entregarse á los mayores extremos de dolor y de regar con su llanto las manos de su padre, levántase resuelto y decidido, y, como quien sólo tiene una idea fija, indaga dónde se halla reclusa su madre; averigua que lo está en un convento que se halla enfrente del Castillo; penetra allí decidido, y vuelve á salir á la escena trayendo de la mano á la Infanta en hábito religioso; la lleva ante el cadáver caliente aún de su padre, y

hace pasar a este la cabeza con la mano para que aparezca así que la abraza por mujer

Y si no lo pretendiese
con la boca harta sí,
pasaré la cabeza así,
como que está la [illegible].

No hay más ley si yo me [illegible]
en que los dos se han casado
y los dos me han engañado
[illegible] Dios y [illegible] al mundo.

[illegible]

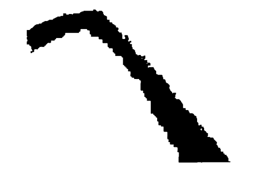
esforzado caudillo, á quien había visto casualmente una vez y cuya imagen había quedado impresa en su ánimo, y no encontrando otra explicacion á su presencia en aquellos apartados lugares que el deseo de pedirla por esposa, revela confiada á su padre su pasión y sus propósitos, y obtiene del buen anciano que consienta gozoso, como ella, en esta union. Pero ¡cuán diferente era el cometido de D. Nuño, prendado también de la noble doncella! Después de haber sido el primero que se había opuesto en la corte del Rey á que continuase satisfaciéndose el tributo, se había visto vencido por el número y las razones de los que alegaban lo contrario; y encargado, por mandato ineludible del Monarca, de llevar al Moro las doncellas, iba á cumplir su cometido cerca de Doña Sancha, á quien le había cabido en suerte ser una de las designadas. Revélalo así al anciano Don García y á su hija en escenas del más alto interés dramático. Doña Sancha, postrada ante su padre, recibe del desconsolado anciano la bendición, acompañada de patéticos consejos.

Allá en la Morería
saben quién sois, non vos farán afrenta;
casaros han con moro
igual á vuestras prendas y decoro.
. . . .
Faced al moro noble
que vos copiere en suerte, fija amada,
que de su ley se doble
con caricias de amor: que si se agrada
de vusco, non hay cosa
que non faga por vos, que sois fermosa;
y si non le placiere
la ley de Cristo, sepan por lo menos
los fijos que toviere

que por la vuesa parte son tan buenos
. . . .
  Mostraldes la dotrina
con lo que vuesa madre os enseñaba.
Mi vida ya camina
hacia la muerte que el dolor bastaba;
pero si alcanzo alguno,
luego que dos tengais, enviadme el uno.
Decidle, fija, al moro
que non perderá nada con su abuelo,
y el alto Dios que adoro
vos feche bendición desde su cielo.

Parte Doña Sancha con D. Nuño y su gente, y con las otras tristes víctimas y compañeras de sus desgracias, y todos, y D. Nuño el primero, creen que el exceso de su dolor ha hecho perder el juicio á las doncellas, al observar con extrañeza que en sus largas jornadas no cuidan para nada de su recato y cabalgan medio desnudas; pero su asombro es mayor todavía cuando, al aproximarse al campamento moro, ven que Doña Sancha y sus compañeras vuelven á cubrir honesta y cuidadosamente todas las partes de su cuerpo. D. Nuño le pregunta entonces la causa de este extraño cambio. La causa, dice sosegadamente Doña Sancha, es que

  Las mugeres non tenemos
vergüenza de las mugeres;
quien camina entre vosotros,
muy bien desnudarse puede,
por que sois como nosotras,
cobardes, fracas y endebles
fembras, mugeres y damas.
. . . .
Pero cuando vi los moros,
que son homes y homes fuertes,
vestime. . . . .



Tales razones ponen fuera de sí el ánimo varonil de Don Nuño, quien olvidando el mandato del Rey, la inferioridad de sus fuerzas y las consecuencias de su resolución, ataca cón la gente que traía al campo moro, le desbarata, ayudado por las doncellas, capitaneadas por Doña Sancha en la refriega, y se presenta al Rey, quien después de querer hacer pagar á D. Nuño su desobediencia con la vida, se enardece asimismo al oir de sus labios la relación de lo acontecido, le perdona y resuelve no cumplir más, cueste lo que cueste, el ominoso tributo.

En *El bastardo Mudarra* Lope sigue en casi todos sus datalles la narración de la General, en la forma que la imprimió Ocampo, completada con algunos romances y con algún otro detalle que, á no haberlo recogido de algún antiguo y hoy ignorado romance, ó de la tradición oral, parece indicar que la crónica novelesca de los siete Infantes le era ya conocida. Los caracteres de Doña Sancha, la mujer egoísta y vana que sólo ve sus supuestas ofensas, que todo lo sacrifica á sus caprichos, y encuentra

. . . . "no hay mayor gusto
que ganar un pleito injusto
ó alcanzar una venganza",

y el del hijo de Gonzalo Gustios, que al saber hierve sangre española en sus venas se siente poseído de todas las nobles cualidades del héroe castellano, y no descansa hasta vengar la afrenta hecha á su nombre y á su raza, aparecen feliz y vigorosamente trazados en este drama. En *El Conde Fernán González*, Lope sigue paso á paso la narración, no de la crónica rimada, sino la posterior del poema erudito de este nombre,

copiado por la General, y las proezas, desventuras y muerte del Conde, las dramáticas peripecias de su vida, el amor y el agradecimiento de los castellanos hacia él los celos de León y la necesidad de la independencia de Castilla, buscada sin tener de frente el vasallaje, llenan el drama y forman un hermoso cuadro propio para agrandar la noble figura del héroe castellano. No aparece representado con menor relieve el prudente y valeroso primer Rey de Castilla, en la crónica de este nombre, que completa con la del primer Conde castellano la independencia y formación del reino, que iba á ser el núcleo de la Reconquista y de la unidad de la patria, pero aun está pintada con más vivos colores en esta crónica la enérgica figura de la Reina Doña Sancha. Viva en su memoria la supuesta afrenta que le hicieron los Velas, pone por condicíon precisa de su enlace con Fernando I que se ha de vengar en ellos la muerte alevosa de su primer marido y el ultraje que ella misma recibió; esposa del Rey de León, Reina propietaria de Castilla, excita á su esposo á que vaya sin vacilar á defender á todo trance sus derechos y su trono, y á pelear contra su hermano Don Bermudo; Gobernadora del reino, y conservando siempre la memoria de su ofensa, su primer acto es castigar implacable al Conde Fernán Láinez y á sus tres sobrinos presos. La pintura de este carácter entero y ambicioso prepara la de su hijo Don Sancho II, una de las figuras históricas que nuestro teatro, completando las crónicas y romances, ha puesto con más acierto en relieve, y prueba fehaciente de que nuestros dramáticos sabían sacar retratos vivos á la escena cuando la ocasion se presentaba. Ya Guillén de Castro, en la primera parte de sus inmortales *Mocedades del Cid*, había delineado con bellos y vigorosos rasgos la intrépida juven-

tud del que había de ser más tarde tan bravo como ambicioso Monarca. Muy joven, casi un niño, al ver armar caballero al Cid entablaba este diálogo con su padre en las primeras escenas de *Las mocedades:*

DON SANCHO. Padre: ¿y cuándo podré yo
ponerme una espada al lado?
REY .... Aún no es tiempo.
DON SANCHO. ¿Cómo no?
REY......... Pareceráte pesada,
que tus años tiernos son.
DON SANCHO. Ya desnuda ó ya envainada,
las alas del corazón
hacen ligera la espada.
. . . .
REY .... Sois muy mozo, Sancho, andad.
Con la edad daréis desvío
á ese brío.
DON SANCHO. Imaginad
que pienso tener más brío
cuando tenga más edad.

Y en la hermosa consulta que el anciano Rey de Castilla hace á sus tres Consejeros acerca de la idea de dividir sus Reinos y Estados entre sus hijos, D. Diego Láinez, que conocía bien la índole indómita y brava de su regio discípulo, se opone con todas sus fuerzas á este amor paternal, ajeno á toda razón de Estado, y presenta sagaz y previsoramente la misma condición altiva y rebelde de Don Sancho, que alegan para el reparto el Rey y sus Consejeros, como un argumento en contra de gran fuerza, aconsejando al Monarca, en abono de su opinión, consulte con su hijo, para explorar y conocer bien por sí mismo las disposiciones de su ánimo. El Rey le llama, en efecto, y le dice le va á dar á conocer su testamento:

¡Testamento hacen los Reyes!
fuego tengo en las entrañas,

exclama incontinenti Don Sancho: " No de lo que heredan, pero sí de lo que ganan ", le contesta su padre

DON SANCHO. Y á no ser Rey de Castilla,
¿con qué gentes conquistaras
lo que repartes ahora?
¿Con qué haberes, con qué armas?

Su padre, después de darle cuenta de la división que proyecta, le encarece las ventajas de la unión entre los hermanos y los reinos, presentándole el símil del manojo de varas, que sólo desunidas pueden fácilmente romperse.

Don Sancho le replica:

Si en ese ejemplo te fundas,
Señor, ¿es cosa acertada
el dejarlas divididas
tú que pudieras juntarlas?
¿Por qué no juntas en mí
todas las fuerzas de España?
En quitarme lo que es mío,
¿no ves, padre, que me agravias?
. . . .
Tú, Señor, mil años vivas;
pero si mueres, mi espada
juntará lo que me quitas
y hará una fuerza de cañas.

En *Las almenas de Toro y Historia del Rey Don Sancho*, drama de Lope, dedicado á Guillén de Castro, el hijo del primer Rey de Castilla ha heredado ya los Estados que le dejó su padre y ha despojado á Don García y á Don

Alfonso de sus reinos, y muestra las mismas ansias para apoderarse de las dos ciudades de Toro y de Zamora, que el Rey Fernando dejó en herencia á sus hijas, haciendo servir hábilmente á la razón de Estado de disfraz y disculpa á su ambición. Ante el Cid y el Conde Ansúrez, que recuerdan el juramento, á que asistió junto al lecho de muerte de su padre, de respetar en las Infantas Doña Elvira y Doña Urraca la posesión de estas dos ciudades, Don Sancho alega los males que pueden sobrevenir al Reino cuando sus hermanas estén casadas, tengan sucesión y se hallen en poder de los enemigos de Castilla dos tan fuertes plazas, necesarias para su defensa. No nos hace asistir Lope á la muerte del Rey en el cerco de Zamora, de la que se da cuenta en el final de *Las almenas de Toro,* pero Juan de la Cueva, mucho antes que Guillén de Castro y que Lope, había comprendido el carácter de Don Sancho, de la misma manera que estos dos grandes poetas, y nos pinta asimismo, en la comedia *La muerte del Rey Don Sancho y el Reto de Zamora,* el ansia que el Rey tiene, y que no le deja descansar noche ni día, para apoderarse de la ciudad de Doña Urraca. La escena de la muerte del Rey, espirando en el real rodeado de sus fieles vasallos, que amargamente le lloran, y puestos sólo los ojos en el Cielo para pedir el perdón de sus culpas, prueban que en la pintura del carácter de Don Sancho II entró por mucho en nuestros autores dramáticos el deseo de presentar con cierto color simpático á quien en medio de su codiciosa y altiva ambición representaba la unidad, la fuerza y la independeneia de Castilla, comprometida cuando acababa de ser adquirida por la división que, atendiendo á razones particulares y domésticas, había hecho Don Fernando I, y que aun vencido y muerto Don

Sancho, no prevaleció, viéndose su hermano Alfonso VI Rey de toda Castilla.

En el ciclo que pudiéramos llamar feudal, Lope nos dejó pintados en una hermosa serie de dramas, referentes principalmente á los reinados de Don Pedro de Castilla, Enrique III y de los Reyes Católicos, los desmanes del vasallo poderoso, Comendador, Infanzón ó Rico-home, que oprime á los que le están sometidos, que quiere satisfacer sin respeto á nada ni á nadie sus desenfrenadas pasiones, y ver de desprestigiar y de reducir á la nada á la Monarquía, única representante de la unidad de la patria, que domina su poder y enfrena sus abusos.

El carácter del Rey Don Pedro de Castilla ha sido siempre muy del agrado de nuestros dramáticos, quienes sin despojarle por completo de las malas cualidades que le atribuye la historia y que se reflejaban en los romances, le adornan con otras dignas de encomio que el desventurado hijo de Don Alonso onceno no parece haber conocido jamás. Don Pedro es en el teatro de Lope, que en seis de sus dramas nos hace asistir á las peripecias de su vida y á las de su dramática muerte, el Rey valiente y sombrío que mata al clérigo que se oponía á sus sacrílegas liviandades, que quiere poner fuego á la casa en que se hallan de sus caprichosos amores, que pretende acabar, por vanos ó infundados temores, con sus hermanos, y deja fama en el pueblo de cruel y sanguinario: pero es al mismo tiempo el Rey justiciero y animoso; y el soldado valiente que cuando el Rey, para probar su condición, le [illegible] se [illegible] contra el mismo Monarca [illegible] hasta que para vengar su afrenta mata al poderoso [illegible] socorre al viejo desvalido



que, víctima de las astucias del codicioso mercader, viene á querellarse al Monarca; el zapatero que no se conformó con el irrisorio castigo impuesto al prebendado que atentó á su honor, salen muy satisfechos de *Las audiencias del Rey Don Pedro* y de las sabias sentencias que en ellas dictó su severa justicia.

Pero donde Lope se complace principalmente en presentar al Rey Don Pedro como el símbolo del Rey justiciero, que enfrenaba los desafueros de los nobles tiranuelos que tenían oprimida á Castilla, es en el estupendo drama *El Infanzón de Illescas ó el Rey Don Pedro en Madrid*, que todo hace creeer hoy es producción del Fénix de los Ingenios, y que es tan popular y conocido por la refundición que, no siempre mejorándole, hizo de él Moreto en su *Valiente justiciero* y *Rico-home de Alcalá*. Las primeras escenas del drama retratan con rapidez en vigorosas pinceladas el carácter del Rey. Don Pedro aparece en las inmediaciones de Madrid desjarretando el caballo que montaba, porque había querido resistírsele en ocasión que, sin reconocer al Rey una de las víctimas de Don Tello García de Sotomayor, se dolía de su suerte y pintaba el desenfreno y el poderío incontrastable de este Infanzón, que tenía oprimida á Illescas. Celoso el Monarca de la majestad que representa, dolido al ver que la fama de cruel que por todas partes le acompaña no inspire confianza de que pudiera poner coto á estos excesos, se dispone á ir desde allí mismo á castigarlos.

REY .... ¡Que esté llena Castilla
de reyes, cuando al propio no se humilla!
Pondré sueño en sus nombres;
quién infanzones son, quién ricos-hombres;

caiga tanta cabeza;
sólo un cetro ha de haber, sólo una Alteza.

. . . .

¿Dónde ese loco vive?

ELVIRA. . . . En Illescas.

REY. . . . . Pues luego te apercibe
y en Illescas me espera:
que tu esposo ha de ser, aunque no quiera.

. . . .

Hoy verá ese hombre loco
quién es la Majestad que tiene en poco.

Una sombra con estola negra atravesada le sale al paso. Es el clérigo á quien Don Pedro dió de puñaladas porque quiso impedirle que profanase con sus liviandades el claustro de San Clemente en Sevilla, y que más tarde se descubrirá al Rey y obtendrá de él la promesa de fundar en Madrid un Monasterio, el Monasterio de Religiosas de Santo Domingo el Real, que ha llegado hasta nosotros:

SOMBRA. . . . . ¿Eres tú el Rey?

REY. . . . . Yo soy; y tú ¿quién eres?

SOMBRA. . . . . Un hombre, no te alteres.

REY. . . . . ¿Yo alterarme de un hombre,
cuando no hay imposible que me asombre?

SOMBRA. . . . . Pues sígueme.

REY. . . . . Camina.

SOMBRA. . . . . ¿A seguirme te atreves?

REY. . . . . Imagina
que soy Don Pedro, y puedo
asegurarte que me tiembla el miedo.
(Desaparece la sombra.)
Mas ¿por dónde te has ido?
¿Fuiste sombra de hombre, horror fingido?
Vano será buscallo. (Mirando adentro.)



¡Vive Dios que se ha puesto en el caballo
que estaba muerto y vuela!

SOMBRA..... (*Dentro.*) ¿No me sigues?

REY........ Ya voy, llamas anhela;
no vueles tan ligero,
que es temor pensaré.

SOMBRA..... (*Dentro.*) En Madrid te espero.
(*Desaparece.*)

REY........ Todos son miedos vanos;
ilusiones de Blanca y mis hermanos.

Llegan los cortesanos que acompañaban al Rey y que habían perdido su huella:

FORTÚN..... ¡Gran señor!

DON JUAN... ¿Señor, qué es esto?

DON ALONSO. ¿Tú á pie?

FORTÚN..... ¿Tú sin color?

DON JUAN... ¿Tú descompuesto?

REY........ Seguidme.

FORTÚN..... ¿Y el caballo?

REY........ Cansóse, y me obligó á desjarretallo.
Nadie sepa quién soy.

DON JUAN... ¡Qué altivo y grave!

DON ALONSO. Aun en él mismo su valor no cabe.

FORTÚN..... Algo le ha sucedido.

REY........ Ya me muero
por ver este Infanzón bárbaro y fiero.

En la conocida y bellísima escena á que da lugar este deseo del Rey, y que Moreto copió sin más trabajo apenas que el de trocar de Acevedo en Aguilera el nombre del Monarca disfrazado, aparecen á su vez retratados con inimitable verdad y colorido en la persona de Don Tello estos nobles tiranuelos de Castilla, dándose aires soberanos y mortificándo-

les sobremanera el recuerdo del poderío del Monarca. Pero la reposada petulancia de que el Infanzón hace alarde en esta escena truécase en mal reprimida cólera cuando, al acudir luego á Madrid llamado por el Rey, más por creer que se trataba de honrarle que por obediencia y respeto al mandamiento soberano, principian para Don Tello, desde las puertas mismas de Palacio, las humillaciones y amarguras que Don Pedro tenía dispuestas para castigar su altivez.

DON TELLO. Esas puertas me abrid.
FORTÚN.... Basta el postigo.
. . . .
DON TELLO. Puerta por un postigo
á un Infanzón se da. Sabed, amigo,
que los Reyes las puertas
á mí me dan de par en par abiertas.
FORTÚN..... Su Alteza puede hacello.
DON TELLO. Volveréme á salir.
FORTÚN..... *(Deteniéndole.)* No hay orden dello.
DON TELLO. ¿Orden conmigo?
FORTÚN..... Basta.
CORDERO ... Si conoces al Rey, ¿para qué entraste?
. . . .
FORTÚN..... *(A los criados.)* Salid vosotros fuera.
DON TELLO. Mis escuderos son.
FORTÚN..... Prudencia fuera
Metellos desarmados.
DON TELLO. Privilegios que gozan mis criados.
FORTÚN..... Locas impertinencias:
en los cuartos del Rey no hay preeminencias.
DON TELLO. Sí hay; que así entrar suelo
en los cuartos del Rey y en los del Cielo;
que en tales ocasiones,
ansí recibe el Rey los Infanzones;
volveréme sin vello;

el postigo me abrid.
FORTÚN..... No hay orden dello.
DON TELLO. Yo lo abriré á puñadas.
FORTÚN..... Los monteros en él tienen espadas.

No contento, por último, Don Pedro con haber humillado así como Monarca la soberbia del Infanzón, se dispone á humillarle de hombre á hombre, y recordando que D. Tello, diestro y valeroso en el manejo de la espada, hacía siempre alarde en su arrogancia de que vencería al Rey en un encuentro cuerpo á cuerpo, le proporciona furtivamente la fuga de la prisión en que le tenía encerrado, se hace el encontradizo con él en las sombras de la noche, y le reta, le vence y le rinde, obligándole á confesar públicamente su derrota.

Tres son, después de *El Infanzón de Illescas*, los principales dramas de Lope referentes á este ciclo: *Los novios de Hornachuelos*, en el que las figuras de D. Lope Meléndez, "el lobo de Extremadura", y del Rey Enrique III, sin poder equipararse en grandiosidad y desarrollo á las de D. Tello y Don Pedro I que acabamos de reseñar, son evidente preparación y esbozo de éstas, asemejándose asombrosamente en los dos dramas en sus rasgos principales y aun en sus principales detalles estos personajes; *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* preciosa tragi-comedia, escrita por Lope en la madurez de su vida, referente también á los tiempos de Enrique III, y *Fuente Ovejuna*, que tiene por argumento la acción, rigurosamente histórica, que tuvo lugar en tiempo de los Reyes Católicos. Don Fadrique de Guzmán, el Comendador de Ocaña, es flor de la caballería, terror del moro de Granada, "el mejor soldado que trujo Roja Cruz", pero "tiene puesta en peligro su vida por un pensamiento loco", y habiéndose propuesto

rendir á todo trance á Casilda, mujer de Peribáñez, en el desenfrenado ardor de su pasión, aumentado por las resistencias y obstáculos que se oponen á sus propósitos, apela primero á las dádivas y á las súplicas, después á engaños y violencias, y encuentra la muerte á manos de Peribáñez, proclamando él mismo justo su castigo. Con no menos verdad y poesía que el del Comendador de Ocaña están trazados en este drama los caracteres de los recién casados esposos á quienes aquél intentó ultrajar en su honor. Casilda es, como dice su marido,

Mujer honrada y no de mala cara,
buena cristiana, humilde y que me quiere.

y así como al Comendador, cuando éste imperiosamente le dice: "soy tu Señor„, sabe contestar con resolución y fiereza "no tengo más Señor que á Pedro„, cuando D. Fadrique amorosamente la suplica, contesta amorosamente también:

Más quiero yo á Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
Más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,
la ballesta atravesada
y del arzón de la silla
dos perdices ó conejos,
y el podenco de trailla,
que ver al Comendador
con gorra de seda rica
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla;

que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita,
que la roja de Santiago
en su bordada ropilla.

Peribáñez es un honrado villano,

Cristiano viejo y rico, hombre tenido
en gran veneración de sus iguales,

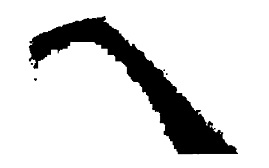
y cuando ha averiguado casualmente en Toledo los propósitos del Comendador, no se le ocurre, como á los maridos crueles y sombríos del teatro de Calderón, vengar en su mujer inocente el agravio inferido, pero sí lamentar su suerte en un hermoso monólogo:

.....¿Qué he visto y oído,
cielo airado, tiempo ingrato?
Mas, si deste falso trato
no es cómplice mi mujer,
¿cómo doy á conocer
mi pensamiento ofendido?
porque celos de marido
no se han de dar á entender.
Basta que el Comendador
á mi mujer solicita;
basta que el honor me quita,
debiéndome dar honor.
Soy vasallo, es mi Señor,
vivo en su amparo y defensa;
si en quitarme el honor piensa,
quitaréle yo la vida,
que la ofensa acometida
ya tiene fuerza de ofensa.
Erré en casarme, pensando
que era una hermosa mujer,

toda la vida un placer
que estaba el alma pasando;
pues no imaginé que, cuando
la riqueza poderosa
me la mirara envidiosa,
la codiciara también.
¡Malhaya el humilde amén
que busca mujer hermosa!
. . . .

Fernán Gómez, el Comendador de Fuente Ovejuna, valiente, pero duramente soberbio, no renonociendo que en villanos pueda haber honor, tiene á sus vasallos "de todo contento ajenos", y los trata con aspereza de tigre, ya pretendiendo disponer de sus mujeres y afrentándolas cuando no podía conseguir sus propósitos, ya maltratando y persiguiendo á cuantos pretenden ampararlas, hasta que excitada la indignación del pueblo con tan insufribles desafueros, acude todo él á matar en desorden al Comendador, juramentándose después todos también, para cuando los Reyes Católicos manden á averiguar y á castigar el delito, no delatar á nadie; y á las preguntas de ¿quién fué el culpable?, contestar sólo: "Fuente Ovejuna", propósito que heroicamente llevan á cabo mujeres, ancianos y niños, soportando riguroso tormento y obligando así á los Jueces á renunciar al proceso y á los Reyes, á quienes el pueblo se había entregado, á tener á éste por suyo y ampararle.

Con los Reyes Católicos llegamos ya á los tiempos del apogeo del poder de España, que alcanza á los tiempos mismos de Lope y constituyen el último ciclo de su teatro, presentando también en este período en sus dramas un vasto cuadro de todos los principales sucesos y personajes de estos tiempos. Así, en *El mejor mozo de España* se representa los



últimos años del reinado de Enrique IV, sus veleidades, hijas de su carácter débil y receloso, ya en favor de Doña Isabel, ya en contra, ya jurándola heredera en Guisando, ya persiguiéndola y tratando de impedir que se case, hasta que los nobles partidarios de Doña Isabel favorecen su enlace con el Príncipe Don Fernando; como en el *El piadoso Aragonés*, al representar y apreciar con criterio de historiador castellano las dramáticas vicisitudes del Príncipe de Viana y su conducta en las luchas con su padre, cuida Lope de ensalzar el carácter del Rey Católico y de poner bien de relieve el fin épico y providencial de la unidad y de los destinos de España; en *El cerco de Santa Fe*, aparecen los rasgos valerosos y heroicos de los capitanes españoles de la época, y el ascendiente y autoridad de la Reina en las guerras de Granada; en *El Nuevo Mundo*, la protección de los Reyes Católicos á Cristóbal Colón, la rebelión contra éste en alta mar, los primeros tratos de los españoles con los indios, cordiales cuando Colón permanece en las tierras descubiertas, ó cuando los misioneros ó capitanes cristianos explican á los salvajes, á la sombra de la Cruz, la caída del primer hombre y la venida del Salvador del mundo, para todos los hombres y para todos los continentes, para los españoles como para los indios, pero funestos para los conquistadores cuando éstos dan sólo muestra de su codicia ó acuden á la traición y abusan de la amistad de los indígenas para satisfacer sus pasiones.

Con falsa relación y falsos dioses
nos venís á robar oro y mujeres.

Los sucesos de tiempos de Carlos V, que como hemos visto habían sido ya llevados á la escena por los dramáticos

anteriores á Lope. Después á este su *Carlos V en Francia*, episodio histórico de las pasajeras amistades del Emperador con Francisco I después de la batalla de Pavía, y el drama *La mayor desgracia de Carlos V en Argel*. Por último con *La Santa Liga*, vasto drama en el que aparecen representados los sucesos que precedieron y acompañaron á la batalla naval de Lepanto, y con *El asalto de Mastrique* y *Los Españoles en Flandes*, llegamos á los tiempos de Felipe II, contemporáneos de Lope. *El asalto de Mastrique* es quizá el mejor drama de este género del teatro español; no hay en él episodio alguno extraño á la acción, ni se pinta otra cosa que el valor y el sufrimiento del soldado español y la pericia y constancia de sus valerosos caudillos, así como la heróica defensa hecha por los flamencos de esa plaza, lo que aumenta el valor del suceso. Alejandro Farnesio, el héroe del drama, querido y venerado por sus altísimas dotes militares y virtudes, teniendo sin pagar á los soldados españoles que llevó á Flandes, sin recibir nada de España, perdido el crédito en Alemania, resuelve atacar á la desesperada á Mastrique, á pesar de los recursos y medios de defensa con que cuenta esa plaza, para encontrar allí con que atender á las necesidades de sus soldados y para premiar [illegible] sus méritos. [illegible] asalto muchos de sus [illegible] de los mas [illegible] que tienen por [illegible] y distinguiendo [illegible] en exponer su [illegible] en los trabajos mas [illegible] y de pericia [illegible] los soldados le



oponían, y entra, convaleciente aún de grave enfermedad, en la ciudad sitiada, rechazando humilde el palio que para más honrarle en su triunfo habían traído sus capitanes.

FARNESIO... ¿Qué palio es ese, soldados?
PEREA...... Aquí en una iglesia estaba.
FARNESIO... ¿Es del Santo Sacramento?
ROMÁN...... Sí, señor.
FARNESIO... Locura extraña.
De vos, Agustín Román,
me quejo con justa causa,
pues siendo viejo y discreto,
de edad y experiencia larga,
con lo que se cubre Dios
cubrís la miseria humana.
Volvedle luego á la iglesia,
so pena de mi desgracia.

Juntamente con Alejandro Farnesio descuellan también en este drama los Capitanes españoles con D. Lope de Figueroa, el General popular y favorito de nuestro teatro, que es el primero en acompañar en todos los peligros y faenas al Príncipe de Parma; y el ejército todo, que sin pagar, descontento y levantisco, acude, no sólo á pelear heroicamente, sino hasta á entregar en préstamo lo que le queda á su General. Así, cuando el Gobernador de Maestrich confía, para prolongar la resistencia de la plaza, en los apuros y murmuraciones del ejército sitiador contra su jefe, un soldado flamenco, conocedor de los soldados españoles y del afecto que profesaban á Farnesio, le desengaña:

Eso de quejarse de él
no engañe tus pensamientos,
que á Carlos quinto decía

en Túnez un capitán:
los españoles están
murmurando todo el día;
y él respondióle: pues id,
y para vengarme en ellos,
murmurad delante de ellos;
mal de mis cosas decid.
Fué el alemán, y no había
del Emperador hablado,
cuando cayó por un lado
de una puñalada fría.
Experiencia de ellos hice;
no creas que se le irán;
dicen mal del capitán
y matan á quien lo dice.

[redacted] refiere amenamente, en su novela *La desdicha por la* [redacted] hecho que en su insignificancia revela la popularidad [redacted] su drama y lo reciente del glorioso suceso que [redacted] acción. "Habiendo yo escrito, dice, *El asalto de* [redacted] dió el autor que representaba esta comedia el [redacted] un Alférez á un representante de ruin persona; y sa- [redacted] de oirla, me apartó un hidalgo y dijo muy desco- [redacted]

que pintó Lope las dificultades cuasi insuperables de la empresa, y la religiosidad y valor que, como á Farnesio, animaba á muchos de los capitanes y soldados que en ella tomaron parte, las últimas palabras de una carta citada no ha mucho en un erudito trabajo académico, y escrita por un caballero español á su madre momentos antes de asaltar las murallas de Maestrich, donde encontró la muerte. "Cerrando ésta, tocan apriesa al arma para que se dé el asalto. Aun me cabe lugar de que es casi imposible escapar con la vida, y así hago cuenta que ésta es mi testamento, en que á vuestra merced dejo por albacea. Consuélese vuestra merced; que aunque muero con sola la cruz de mi espada en la mano, muero por la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, y espero tener más honrado entierro en el foso de Mastrique que en el sepulcro de mis padres y abuelos. Muero castigando á herejes y á vasallos de mi Rey rebelados. Y así, confío en que me dará Dios su gloria." En *Los españoles en Flandes* había ya pintado Lope el odio invencible de los flamencos y el mal resultado que dió alejarse de allí las tropas por consejo de Don Juan de Austria, que se fió de ellos, por lo que vuelven los españoles desde Italia á proseguir estas largas guerras.

Aquí sin barba cual sabéis venimos
los más de España; y en su guerra fiera,
las canas vemos donde el bozo vimos.

El carácter épico que á éste, como á casi todos sus dramas de este género, imprimió Lope, y que constituye la unidad y grandeza de su obra, se revela espléndidamente en la escena final, en que apareciéndosele á Don Juan de Austria su imaginación, y mostrándole en el estandarte que lleva en la mano

magen de Jesús Crucificado por un lado y con las armas por el otro, el guía de sus heroicas hazañas, le dice:

Y pues Felipe segundo
por la Religión pelea,
hoy quiere el Cielo que sea
tu imaginación el mundo.
Desde aquí á Európa contemplo,
donde están, grande Señor,
y al Asia, que á su valor
consagra en su nombre un templo.
Al África, donde están
las tierras que ha conquistado,
pues que la mira sentado
sobre la silla de Orán.
Á América, que le rinde
porque le dió tantas armas,
oro, plata, perlas, palmas,
desde la Habana á Melinde.

parece Felipe II en su trono, y encima un mundo sostenido or tres mujeres.)

Hasta aquí el teatro histórico de Lope, someramente examinado en algunas de sus producciones principales. No nos es dado proseguir con el detenimiento necesario, ni tal ha sido en esta ocasión nuestro propósito, el estudio y las vicisitudes del drama histórico nacional de los tiempos posteriores á él, ya que todos nuestros dramáticos, desde los astros de primera magnitud que siguieron á Lope, hasta la turba de escritores decadentes que invadieron más tarde nuestra escena, cultivaron este como los demás géneros de nuestro teatro, y que el drama nacional que tomaba por argumento los sucesos y personajes de nuestra historia, subsistió siempre á través de todas las transformaciones literarias, siendo el último que cultivaron los poetas del siglo XVIII en el ocaso de nuestro antiguo teatro, y el primero y principal que apareció en los tiempos del apogeo de la tragedia clásica y en los del renacimiento romántico contemporáneo.

¿Pero cómo prescindir de recordar la fecundidad de Tirso, quien en los sesenta dramas, de todos géneros, que han llegado hasta nosotros, de los trescientos que se supone dejó escritos, tiene muy cerca de treinta, y no de los de menos valer, consagrados á asuntos históricos, y de éstos son más de la mitad dramas de asuntos de la historia de España ó de la de Portugal? ¿Cómo no recordar también, ¡quién puede ignorarlo! que Tirso elevó este género á la mayor perfección y altura que desde *Las mocedádes del Cid* había alcanzado ni volvió á alcanzar nunca entre nosotros en *La prudencia en la mujer*, donde nos presenta con tan consumado arte dramático, como verdad histórica, el noble espectáculo, al que como estamos viendo en estos momentos mismos ante nuestros ojos, responde siempre el carácter hidalgo del pueblo español, de una mujer, á la vez madre y Reina, empeñada en el trance de honor y en

el noble deber de asegurar el trono de su hijo? Y aun prescindiendo de esta crónica modelo, ¿cómo no mencionar también, tratándose del drama histórico español, la hermosa trilogia de los Pizarros, no tan generalmente conocida como fuera de desear, y que á pesar de no haber llegado hasta nosotros ó no haber escrito Tirso la parte que anunció de los hechos de Francisco Pizarro en el Perú, constituyen una acabada narración de los principales sucesos de la vida del Conquistador y de sus dos hermanos y de los dramáticos, numerosos y complicados incidentes que con ellos se relacionan y forman la trama de la historia de las vicisitudes del gobierno del Perú en esta época? Hay sobre todo, en la parte mas importante de esta trilogia, un episodio altamente dramático y que Tirso puso en escena con singular maestría: la rebelión que costó la vida á Gonzalo Pizarro, de quien, como dice Prescott, pocos hombres habrá cuya existencia esté llena de tantas y tan románticas aventuras, y á quien Tirso, en un interés histórico y genealógico, presenta con colores muy favorables á Pizarro, que aminoran grandemente, si es que no disculpan por completo su falta. Ya una amazona de las que en las primeras escenas del drama encontró Gonzalo en las márgenes del Marañón cuando iba buscando con Carvajal el árbol de la canela, al trazar su horóscopo, condensa en estas frases el juicio que le merece á Tirso este suceso.

Un juez ha de degollarle,
los mismos que le acompañan
y aduladores le engañan,
le han de vender y dejarle:
á la guerra han de forzarle
y al tiempo del asistirle
la victoria han de impedirle,
el Imperio han de ofrecerle
y han de insistir en perderle
por no querer admitirle.



Y, en efecto, Tirso nos presenta en el curso del drama á Gonzalo Pizarro voluntariamente refugiado en su posesión de las Charcas, para no dar oído á los díscolos y rebeldes y aguardar allí tranquilamente, de concierto con el Presidente Baca de Castro, la resolución legal acerca de la posesión del gobierno del Perú, que por dejación de su hermano Francisco creía corresponderle, cuando llegan á él repetidos mensajes, anunciándole que el Virrey Blasco Núñez de Vela, á quien todos los historiadores atribuyen un carácter precipitado y violento, le ha condenado á muerte por rebelde, á instancia de los Almagros, y ha sacado de Lima y tiene presa en alta mar, á merced de los marineros, á Doña Francisca, hija de Francisco Pizarro y sobrina y prometida de Gonzalo. Indignado éste al oir tales relatos, resuelve marchar al Cuzco, desvaneciendo sus últimos escrúpulos la noticia de que los mismos oidores, ante nuevas arbitrariedades del Virrey, le han preso y van á llevarle á Castilla, nombrando Gobernador en su ausencia á Gonzalo. Pero el Virrey ha conseguido alzarse con el navío en que venía preso, ha principiado á organizar la resistencia cometiendo nuevas crueldades, lo que ha venido á aumentar las huestes de Don Gonzalo, quien da la batalla y vence, muriendo el Virrey en ella. En esta situación, Carvajal, alma y brazo de esta empresa, cuyo carácter duro, sagaz y resuelto, está admirablemente pintado en todo el drama, quiere persuadir á Gonzalo, en magníficas redondillas, fiel y poética traducción de las palabras que el cronista Inca Garcilaso pone en esta ocasión en su boca, que ya no tiene más remedio que proclamarse Rey independiente del Perú, presentando detenidamente á su vista todas las cuantiosas fuerzas y recursos que tiene para ello, y los grandes intereses que puede crear á su favor hasta casándose

con una nieta de los Incas, para congraciarse con los naturales, que le traerán entonces los inmensos tesoros que aún guardan escondidos.

Si haces eso, ¿quién podrá
despojarte sino el Cielo?
Labra fuerte en Portobelo;
pon presidio en Panamá,
y venga todo el poder
de España á desposeernos;
¿con qué armada ha de ofendernos
si no le dejamos ver
del Sur la menor arena?
Esto es lo que te aconsejo;
toma de un soldado viejo
lo que con tiempo te ordena,
ó pues el Gobernador,
que ya se acerca, pregona
que por el Rey nos perdona
si no te damos favor;
y mi aviso no te agrada,
ganemos estos perdones,
porque en tales apretones,
Gonzalo, César ó nada.

GONZALO.... (*Sacando la espada*):
¡Vive el Cielo! Desleal
desconocido, traidor!

CARVAJAL.. Sé Rey, no Gobernador

le repite Carvajal al marcharse, y á su ejemplo todos los que siguieron á Gonzalo le abandonan tumultuariamente, exclamando:

Ó verte Rey, ó dejarte:

terminándose en realidad con esto el drama, en cuyas últimas escenas se narra la muerte de D. Gonzalo por orden del nuevo Presidente.



Ni es dable tampoco pasar en silencio el nombre de quien ha compartido hasta hoy con Lope en la opinión el cetro de nuestra escena, cuando aun prescindiendo del nobilísimo drama *El Príncipe constante*, tomado de la historia de Portugal, y prescindiendo de algunos de los principales cuadros episódicos de su crónica de la Virgen del Sagrario, produjo en los dramas nacionales de asuntos próximos á su época y contemporáneos, obras tan dignas de su ingenio como el *Tuzaní* ó *Amar después de la muerte*, que un distinguido crítico extranjero califica, con razón, de trozo de historia á lo Shakspeare, y en el que se desarrollan, mezclándose la acción trágica y poética con los episodios históricos, los sucesos que dieron lugar á la rebelión de los moriscos de las Alpujarras, y se retrata de mano maestra y con simpáticos colores el carácter de sus principales jefes; y *El Alcalde de Zalamea*, el más popular y conocido de los dramas de Calderón, que su autor califica de historia verdadera, y que ya había dado lugar á otro drama de Lope del mismo título, que puede como imperfecto esbozo de éste. *El Alcalde de Zalamea* termina además espléndidamente la serie de dramas que pintan los abusos del fuerte y del poderoso contra el débil y el villano, que es, como hemos visto, uno de los ciclos más importantes de nuestro teatro. No importa que los opresores, como sucede todavía en *La niña de Gómez Arias*, del mismo Calderón, imitada de otra comedia de Vélez de Guevara sobre el mismo argumento, no sean ya los nobles sedentarios en sus tierras, sino las gentes movedizas de la milicia, que merced á la importancia que adquirieron por la frecuencia de las guerras y á las cargas de alojamiento que tenían que soportar los pueblos por donde transitaban, se permitían, las más de las veces, im-

parando al pueblo, que harto de su
mendador Fernán Gómez, sin pode
justicia por su mano. Calderón, po
El Asalto de Mastrique, aunque p
representó en el *Sitio de Breda*
tonces recientísimo, que inmortalizó
poniendo también felizmente en reliev
que oponían los flamencos, la noble fi
eruditamente presentada á nuestra vis
nola, comparable, por su valor, por
pericia, y hasta por otras circunstanci
roico Farnesio, y pintando también, c
recia y sufrida del soldado español en
conocida octava, que termina:

Todo lo sufren en cualqu
sólo no sufren que les habl

Y antes y después de Calderón y
nos dejó más que un drama histórico e
vado y bien escrito, como suyo, en *La*
y si tampoco tenemos de Moreto, apar
ticiero, espléndida y popular refundici
Illescas, más que otro drama de este

mado de otro de Lope del mismo título que no ha llegado hasta nosotros, ¿cómo no mencionar siquiera entre los dioses menores de nuestro teatro al viejo Vélez de Guevara, autor de tantos y tan notables dramas sobre asuntos de la historia patria desde *La restauración de España* hasta *Los amotinados de Flandes?*; al Dr. Ramón, el connovicio de Tirso, tan ensalzado por Lope, Cervantes y Quevedo, que nos dejó en *El sitio de Mons por el Duque de Alba* la más importante de las tres comedias suyas que han llegado hasta nosotros; á Salustio del Poyo, el cronista dramático de la privanza y caída de los Condestables Ruy López de Ávalos y D. Álvaro de Luna, y biógrafo panegirista del Cardenal Silíceo en su *Premio de las letras por Felipe II*; á Rojas con *El Caín de Cataluña, Los tres blasones de España, El desafío de Carlos V* y *Los bandidos de Barcelona*; á Mira de Mescua con su *Alfonso el Casto*, su *Raquel* y *La hija de Carlos V*; á Claramonte, que aun después de Lope sacó felizmente á la escena á Don Pedro I de Castilla; y á Gaspar de Ávila, que nos presentó con no menor acierto á Hernán Cortés á su vuelta de América, y en sus relaciones con Carlos V en *El Marqués del Valle* ó *El primero de su casa*; á Ximénez de Enciso con *El Príncipe Don Carlos* y *Carlos V en Yuste*, y á Pérez de Montalbán con su *Segundo Séneca de España*, su *Don Juan de Austria* y su *Monja Alférez*, escrita y representada en los momentos en que la heroína llegó á España acompañada de la fama de sus aventuras. Y cuando con nuestra decadencia fué agotándose el venero de los asuntos nacionales dignos de ser representados, pues no era cosa de llevar al teatro la pérdida del Rosellón y de Portugal, ni la rebelión de Cataluña, los poetas de esta decadencia pertenecientes aún á nuestro antiguo



Don Carlos, como siempre que algo viene á conmover y excitar su débil constitución y naturaleza, entra al contestarle en un paroxismo de mal disimulada cólera y despecho, que concluye por hacerle perder el sentido; si el Rey cede á las indicaciones de los que en la intimidad le aconsejan, afloja un poco en el cuidado de su hijo y deja más expansión y libertad á su condición y á su edad, Don Carlos, como el Segismundo de *La vida es sueño*, demuestra la fiereza y mala inclinación de su carácter, buscando las peores compañías, maltratando á sus ayos y maestros, insultando al Cardenal Mendoza y queriendo herir con su daga al Duque de Alba; hasta que, tras estos y otros excesos, el Rey ordena quede el Príncipe preso en sus habitaciones, donde, rindiéndose sus fuerzas á la enfermedad que le minaba y á las continuadas sobreexcitaciones de su espíritu, cesa al poco tiempo de existir, poniendo término al drama la exclamación de su padre resignado:

Su genio, más que todo, le dió muerte.

En el drama de Montalbán, inferior en su conjunto al de Enciso, los caracteres son los mismos y las situaciones principales análogas. El Príncipe, inquieto y descontento porque el Rey ha designado en lugar suyo para ir á Flandes al Duque de Alba, pretende que éste renuncie el cargo, pretextando que está viejo.

DUQUE...... Más pelea que el acero
el consejo y el cuidado.
PRÍNCIPE.... Pues yo iré para soldado
y vos para consejero.
. . . .
DUQUE...... Puesto que así lo mandó

vuestro padre, y no será
razón que le falte en esto.

PRÍNCIPE.... Decid que estáis indispuesto,
y en la Corte os dejará.

DUQUE...... Si estoy bueno, es mal consejo
porque es no tratar verdad.

PRÍNCIPE.... Pues ¿qué más enfermedad
que ser vano sobre viejo?

Don Carlos pretende, igualmente, en otra ocasión, que Don Juan de Austria, á quien llamaba su amigo, renuncie en favor suyo unos amores, y porque no accede á ello trata de malquistarle, en vano, con el Rey.

PRÍNCIPE.... Digo, Señor, que me dijo
que tuvo y que mereció
mejor padre que no yo,
y siendo, Señor, tu hijo
fué mal dicho.

REY........ No fué tal.

PRÍNCIPE.... Todo me sucede mal.

REY........ Carlos quinto, mi Señor *(Descúbrese.)*
fué padre de vuestro tío
y también fué padre mío;
mirad si será mejor.

¡Cuán lejos estamos del Don Carlos de Schiller, que sabía inspirar tan grandes amistades como la del noble Marqués de Poza, uno de los más hermosos caracteres del teatro del gran dramático alemán, y cuán cerca del Don Carlos de nuestro gran poeta lírico contemporáneo, que sólo tenía afectos y confianza para el cómico Cisneros y atento éste sólo á vengar en el hijo de Felipe II sus odios de sectario!

Dentro del período ya completamente clásico del último

siglo, la pujanza de los asuntos históricos nacionales fué tal, como hemos dicho, que á pesar de lo proscritos que estaban en los cánones de esta escuela los argumentos nacionales en las tragedias, no sólo no se observó entre nosotros esta prohibición, ni se atrevieron á imponerla nuestros preceptistas de la nueva escuela, sino que el número de los Ataulfos, Pelayos y Guzmanes fué tan grande ó mayor que el de las Ifigenias, Lucrecias y Virginias; y que si en nuestro teatro no brilló en este período ningún genio comparable á los que brillaron en la época del teatro genuinamente nacional, la *Numancia*, de López de Ayala, el *Guzmán el Bueno*, de Moratín, la *Raquel*, de Huerta, el *Pelayo*, de Quintana, y *La Condesa de Castilla*, de Cienfuegos, están ahí para recordarnos que hubo entre nosotros quienes supieron unir espléndidamente á la representación de los asuntos de la historia patria la grandiosidad del arte y del estilo de Corneille, no ajeno tampoco á nuestras tradiciones dramáticas. Sigue la historia patria inspirando á nuestro teatro en los albores del romanticismo con dramas tan bellos y propiamente históricos como el *Aben-Humeya*, de Martínez de la Rosa, digno rival del *Tuzani*, de Calderón. Y si el autor de *El moro Expósito* es aún más poeta histórico nacional en los cuadros y escenas dramáticas de su Romancero, compendio poético, como el de Lope, de casi toda nuestra historia, que en su inmortal *Don Alvaro*, en el que, aparte de sus admirables cuadros de costumbres populares, se descubre más la influencia de la nueva escuela, el teatro histórico del Cantor de *Granada* es la expresión más completa del genio nacional de su musa, y el que más refleja dentro del teatro moderno el espíritu de nuestros antiguos dramáticos; Hartzenbusch, en su *Ley de raza*, en su *Madre de Pelayo*,



en su *Jura en Santa Gadea* y en sus mismos *Amantes de Teruel;* Gil y Zárate en *Blanca de Borbón*, en *Guzmán el Bueno*, en *Don Alvaro de Luna* y en su *Carlos II el Hechizado* (que en la misma popularidad de que gozó tanto tiempo y en los odios que despertó contra algunos de sus personajes demuestra el poder del drama histórico y las leyes morales á que debe vivir sujeto para no falsear la verdad de los caracteres y no servir de incentivo á las malas pasiones), nos han dejado hermosos dramas históricos que aun hoy se escuchan con interés y deleite en la escena.

Por otra parte, en nuestro teatro contemporáneo todos, por muy ajeno que fuera el género á las inclinaciones de su vocación dramática, le rindieron parias. Vega, Ayala, Rubí, Bretón mismo: en sus argumentos encontró García Gutiérrez sus mejores inspiraciones dramáticas *El Rey Monje*, que afligía con el recuerdo de algunas de sus escenas la delicada conciencia de su noble autor en los últimos años de su vida; *Venganza Catalana*, en el cual la figura de Roger de Lauria exaltó el ánimo del público, como hacía mucho tiempo que no se había exaltado en el teatro; *Juan Lorenzo*, el drama más primorosamente escrito que salió nunca de su bien cortada pluma; á ellos debieron también la existencia esas dos joyas imperecederas de nuestro teatro moderno, que sólo se comprende subsistan substraídas á la admiración del público en la escena porque no haya ¡triste es decirlo! quien pueda representar dignamente á la enérgica *Rica Hembra* y á la apasionada Doña Juana de la *Locura de amor*.

Tal fué la epopeya dramática española y tal la persistencia del elemento histórico y heroico en el drama nacional. Aun hoy, en medio de la postración en que se encuentra nuestra

escena, sujeta á influencias exóticas que se suceden unas á otras sin lograr en ella carta de naturaleza, estas mismas preferencias tradicionales subsisten, y de su unión con tendencias generales análogas de otros teatros influyentes, habría de nacer pujante el teatro histórico, á la vez nacional y moderno, que á España le conviene. Nuestro siglo, en efecto, que tantas cosas deja al fenecer removidas, deja también removido el teatro, y entre las corrientes distintas que á éste agitan, no son las menos poderosas las que tratan de conducirle por rumbos favorables al enaltecimiento del elemento histórico nacional en el drama. En Inglaterra como en Alemania, en Francia como en Rusia y en Italia, los principales escritores y poetas buscan en los anales patrios, en los sucesos históricos de los tiempos modernos y en las tradiciones épicas de sus tiempos legendarios y heroicos, motivo para sus composiciones dramáticas, que el público acoge con avidez y entusiasmo.

Pero esta restauración del drama histórico, para ser viva, popular y fecunda, tiene que apoyarse en el movimiento, general hoy, de las ideas, en las tendencias á la unidad y á la síntesis y en la compenetración recíproca de todas las manifestaciones del espíritu, para que cada una lleve á cabo, dentro de sus fines propios, empresas eficaces de la vida.

Y así como en el concepto general del teatro moderno prevalece la idea de no considerarle sólo como un elemento de esparcimiento y de recreo, sino como un poderoso medio de acción y de propaganda, dándole un marcado carácter moral y filosófico, siquiera venga siendo, hasta ahora, el de una moral equívoca y el de una filosofía falsa y perniciosa, así en el drama histórico no satisface ya, aunque reuna otras buenas

cual es la representación visible d
teres, haga vivir y reflejarse en el

No es esto confundir en modo
drama. La ley de la historia es la
belleza; la historia es ciencia, el dr
que ser historia, aunque lo que na
rés dramático; y el drama tiene
aunque lo que represente no se aj
La historia tiene que escudriñar y
consideración á ningún otro interé
miento real y material de los hech
sía, y la dramática especialmente, p
hecho que no lo sea, pueden y de
verosímiles, si no se las ofrece la h
dios y personajes accesorios, veros
recho y su deber el hacerlo para

Y si la historia debe continuar
olvidarse de sus fines esenciales, p
el arte de su composición, sin caer
ni en los escollos de la nimiedad y d
der de vista por otros caminos su
drama histórico debe atender á los
que para cumplir el alto fin moral

personajes que saca á la escena y que su perfección consiste en una compenetración con la verdad histórica, completada, por decirlo así, con hipótesis y análisis psicológicos en que la misma historia no puede entrar con tanta libertad ni presentar con tanto relieve.

No son estos, ciertamente, nuevos descubrimientos ni leyes nuevas que no hayan sido reconocidas y practicadas por los más grandes genios y los más sublimes maestros del arte dramático, por Cervantes, proclamando por boca de Don Quijote "que las historias fingidas tienen tanto de buenas y de deleitables cuanto se llegan á la verdad", por Shakspeare, cuyas tragedias romanas, si se diferencian tan poderosamente de las demás composiciones dramáticas que la antigua Roma ha inspirado, sobresaliendo sobre todas ellas, es por su identificación plena con el espíritu de la historia, por Lope mismo, que profesaba, como hemos visto, idéntica doctrina, y la llevó á la práctica en cuanto se lo permitían las condiciones de su época y de su vida. Pero en nuestro tiempo, y en lo que se refiere principalmente al drama histórico en nuestra patria, estas doctrinas tienen mayor aplicación que nunca. Para nuestros antiguos dramáticos prevalecía en los dramas de este género lo épico sobre lo histórico, lo colectivo sobre lo individual, todos los personajes eran, ante todo, factores que concurrían á un fin superior y común, y ante la grandeza de este fin, lo demás era secundario. Lo propio sucedió, en opuesto sentido y sin estas excusas, con muchos de los sucesos y personajes de nuestra historia en la época del romanticismo de la primera mitad de nuestro siglo, y aun más tarde.

Ya, pues, que no tengamos aún fe y energía bastante para buscar, acomodándolas al gusto y á los problemas modernos,

las fuentes de la inspiración del teatro moral y filosófico en la moral y en la filosofía de nuestros grandes escritores dramáticos de este género, tengámosla al menos para que los progresos incontestables de la historia, los más puros y desinteresados de los progresos de este siglo, vengan á redundar en pro del drama histórico español, tal como hoy lo pide la opinión y lo entiende la crítica.

Mientras tanto, la antigua epopeya dramática española continuará siendo nuestra epopeya nacional por excelencia, y la encarnación poética constante de los sentimientos que forman el alma de nuestro pueblo, á los que habremos de acudir siempre, amoldándolos en su expresión á las exigencias de los tiempos, para mejorar nuestro presente y afianzar nuestro porvenir.

CONTESTACIÓN

DEL

Excmo. Sr. D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

Señores:

El erudito y sesudo discurso que acabáis de oir es prueba palmaria del acierto con que procedió esta Real Academia al llamar á su seno á persona tan docta y modesta como el señor Marqués de Pidal. Si esta modestia, dote característica suya y de las que más le ennoblecen y realzan, ha sido obstáculo para que su nombre adquiera la popularidad y el aplauso que con base menos sólida logran otros; si las luchas de la vida política y las ocupaciones en servicio del Estado, han impedido que enriquezca nuestra literatura con frutos tan abundantes como podían esperarse de su bien cultivado entendimiento, no han sido tan escasos los que ha producido hasta ahora que por ellos no pueda evidenciarse la gravedad y madurez de sus estudios, la claridad y limpieza de su estilo, y el noble ardor con que se ha consagrado siempre á la defensa de la verdad y de la justicia, así en el campo de la historia como en el de los estudios sociales, alternando estas graves tareas con el culto asiduo del arte y de la literatura, como quien

tuvo la suerte de encontrar desde el principio, y en su propia casa, un severo y clásico maestro. Nuestra Academia, como todas las de España, cuenta entre sus recuerdos más gloriosos el de aquel varón tan egregio por su entereza y sabiduría de legislador y estadista, cuanto por la huella profunda que imprimió en la dirección de nuestros estudios, popularizando entre nosotros el método y conclusiones de la escuela histórica, y aplicándolos con la misma firmeza de criterio á la historia del derecho, á la de las agitaciones políticas de otros siglos, desfigurada hasta entonces por la anacrónica pasión de la lucha actual; y por último, á la investigación de los orígenes literarios y lingüísticos, que son á la par los orígenes de la vida moral de los pueblos y la roca viva en que su tradición se apoya. Justo y debido es que el nombre de D. Pedro José Pidal sea el primero que en esta solemnidad suene, y venga á regocijar el corazón de sus hijos, para quienes no es pequeña gloria el haber llevado con honra propia y sin desfallecimiento la gloriosa herencia de un nombre como el del historiador de las alteraciones de Aragón, y de las vicisitudes de la poesía castellana en los siglos XIV y XV.

No yo, sino el vigoroso y grandilocuente orador parlamentario, altísima gloria de nuestra tribuna, que en estos sitiales tomó asiento antes de su hermano mayor, debía ser quien en este momento diese la bienvenida al Sr. D. Luis Pidal; y él podría mejor que nadie mostrarnos hasta qué punto ha sido profunda y saludable la influencia del nuevo Académico en un grupo considerable de la juventud española, unido por los lazos de la amistad más firme, como es la que se funda en la aspiración desinteresada á un ideal común, superior á las contingencias de la vida política, que trae y lleva á los hombres



en tan varias y por ventura inexplicables direcciones. Todavía más que con sus escritos, numerosos aunque breves, que se registran en todas las colecciones periódicas á que con su iniciativa ó con su protección ha contribuído, desde la *Revista Mensual* de 1868 hasta la *de Madrid*, que en estos últimos años veía la luz pública: todavía más que con sus oraciones parlamentarias, tan sobrias y oportunas, ha trabajado el Marqués de Pidal por la reforma intelectual de su patria con el ejemplo de su propia y personal educación, no interrumpida nunca, y con aquel entusiasmo generoso que estimulando la ajena labor, merced al aplauso ó al consejo, se confunde con ella y mucho más busca la utilidad común y el lucimiento del amigo que el suyo propio.

La elección del tema de su discurso habrá sorprendido por ventura á los que, no conociendo al Marqués de Pidal más que por su fama de político y cultivador de las ciencias sociales, no hayan tenido ocasión de apreciar en la intimidad su ferviente afición á la literatura dramática. Sin hipérbole puede decirse que es de las personas que entre nosotros poseen más caudal de lectura y discernimiento propio en esta materia, que desde la juventud le cautivó y que ha sido dulce entretenimiento de su edad madura. Al tratar, pues, del drama histórico, ya en su fundamental concepto, ya en su peculiar desarrollo dentro de nuestro arte nacional, el nuevo Académico, á la vez que ofrece indirecto tributo á la severa musa de la historia, principal estudio suyo, satisface su bien nacida afición al género que de un modo más eficaz pone la noción histórica, artísticamente representada, al alcance de las muchedumbres.

Mucho se ha discutido sobre la legitimidad del género en

sí mismo; disputa que no se circunscribe al teatro solamente, sino que se extiende á todas las composiciones mixtas de historia y de invención, entre las cuales, á par del drama, logra la novela histórica muy singular importancia, si bien su desarrollo puede decirse enteramente moderno, salvo escasos y aislados precedentes; al paso que la invasión de la historia en el teatro es poco menos antigua que la tragedia misma, que ya en Frinico y en *Los Persas* de Esquilo había idealizado la realidad contemporánea.

Al decir drama histórico ó novela histórica, todo el mundo entiende que la historia constituye la materia de la obra, pero que la forma pertenece exclusivamente al arte, y que sólo conforme á sus leyes puede y debe manifestarse. Por donde no se incurre, como algunos críticos suponen, en el sofisma de crear un género ficticio con un contenido verdadero, ó de estropear una realidad histórica con circunstancias ficticias; sino que el arte libremente opera sobre el material histórico con la misma independencia que sobre la varia y complicada urdimbre de la vida del día presente, vida, por otra parte, que es tan histórica como la que en las crónicas se representa. De donde bien puede inferirse que, siendo el sujeto humano común á la historia y á la fábula de pura invención, y siendo la representación de la vida humana el fondo común y eterno del drama y de la novela, no se atenta en nada á esta intrínseca condición suya porque la acción se coloque en un tiempo ó en otro, ni menos porque se representen afectos y acciones de personajes que realmente existieron, en vez de atribuírselos á figuras creadas por la imaginación del poeta. El drama histórico, pues, tan legítimo como el drama de costumbres contemporáneas, tan legítimo como el drama simbólico y como



otra cualquier forma de arte dramático, si exige por su propia índole una diversa preparación en el autor, no implica por eso procedimientos de ejecución diversos, ni puede ser calificado de género híbrido, de falsa historia ó de arte á medias, aunque no negamos que, por impericia del artífice, pueda muchas veces tropezar en estos escollos. Pero, ni hay género que no los tenga, ni los errores y los desaciertos del vulgo literario pueden servir para desacreditar lo que en manos del genio puede ser fuente de imperecederas bellezas.

Pero entiéndase bien que la historia que sirve para el arte no es la historia general y filosófica, ni mucho menos la ciencia de las leyes del desarrollo humano que llamamos filosofía de la historia, sino la historia concreta, la historia animada, la historia viva, la que ya en las páginas de los grandes narradores, únicos que son dignos de escribirla, tiene movimiento de drama y de epopeya. El tránsito, por ejemplo, de la historia clásica á la poesía es casi imperceptible, y no lo es menos el que en nuestro siglo separa á los historiadores de la escuela pintoresca de sus contemporáneos, los poetas y novelistas románticos. Hay libros que en realidad son de un carácter mixto, y que el arte y la historia pueden reivindicar casi con el mismo derecho: los *Relatos Merovingios* de Agustín Thierry, por ejemplo. El fondo es histórico sin duda alguna, y lo son también todos ó casi todos los detalles; pero la composición, el cuadro es creación imaginativa del historiador que, sin renunciar á serlo, produce efectos muy parecidos á los que resultan de un capítulo de Walter-Scott.

En vano se clama contra la confusión de ambos géneros. La fantasía conservará en todo tiempo sus derechos hasta en la historia, siempre que los ejercite en el modo y forma que



en la historia cabe; y la sed de realidad que aqueja á nuestro espíritu, y que no se sacia con la realidad presente, la cual le parece por lo común opaca y monótona, buscará siempre en el arte el atractivo de la evocación de lo pasado. Truenen en buen hora contra el arte histórico los investigadores sin imaginación y sin estilo, que sólo abusando mucho del vocablo pueden ser llamados historiadores; truenen, por otro lado, contra el drama y la novela histórica los espíritus prosaicos, que no conciben para la literatura más noble empleo que la reproducción minuciosa y servil de lo más vulgar, cuando no de lo más bajo y ruin, de la vida contemporánea. El hombre de buen juicio contestará siempre, en cuanto á lo primero, que no es lícito falsear la historia ni en lo grande ni en lo pequeño, pero que para escribirla hay que saber leerla, y sentirla, é interpretarla, y concebirla como un todo orgánico y vivo, para lo cual no basta la letra muerta de los documentos; pues, si así fuera, no habría historia mejor que un archivo bien ordenado, y hasta sería ilícito y aun pernicioso todo comentario. Y en cuanto á lo segundo, que, por grande que sea el prestigio de las ficciones individuales y por mucho interés que tomemos en la representación de los accidentes del vivir moderno, hay algo más profundo, sereno y desinteresado en la contemplación retrospectiva á que nos lleva la historia, y sin duda por eso los grandes poetas dramáticos de todos tiempos, naciones y escuelas (salvo en el campo de la comedia, que por su índole esencial no puede ser histórica), han preferido lo tradicional á lo inventado, y su fuerza ha estado en razón directa de la compenetración de su genio propio con el alma de la tradición.

No quiero ocultar que contra el drama histórico, lo mismo

que contra todos los géneros afines, se levanta una objeción poderosa que nadie ha esforzado tan hábilmente como el gran Manzoni, de quien es sabido que cambió de parecer en este punto después de escribir su *Carta* famosa sobre las unidades dramáticas, donde resueltamente había defendido la doctrina contraria, que es, á nuestro entender, la verdadera. Pero no puede negarse que son sutiles, ó más bien profundas, las razones que aduce Manzoni para este cambio de opinión suya y que tocan á algo muy substancial en la teoría artística. El arte (viene á decir) es arte en cuanto produce, no un efecto cualquiera, sino un efecto definitivo; y entendida en este sentido, es, no sólo sensata, sino profunda aquella sentencia de que sólo es bello lo verdadero, puesto que lo verosímil, materia propia del arte, es un género de verdad aunque muy diverso de la realidad, un género de verdad que la mente percibe de una manera definitiva é irrevocable. Cuando la estatua material perezca, podrá perecer con ella el conocimiento accidental de aquel género de belleza verosímil que en ella se manifiesta, pero no perecerá nunca su incorruptible entidad. Pero si á lo verosímil sustituye la verdad positiva, ¿cómo podrá lograrse la unidad y la armonía del efecto estético, cuando el espíritu se ve involuntariamente arrastrado en dos direcciones opuestas y transportado á cada momento de los espacios de la poesía al campo de la historia? El entendimiento asiente con placer, lo mismo á la pura verosimilitud que á la verdad positiva, pero con muy diverso género de asentimiento, y el uno tiene que destruir forzosamente el otro. Hay, pues, una contradicción intrínseca entre la fábula y la historia.

Grave razonamiento es este, pero no tal que cierre la puerta á toda defensa del género combatido. Porque primeramente,



entre la verosimilitud ideal, propia del arte, y la verdad positiva, no existe ese abismo ni esa intrínseca contradicción, y aun dentro de los principios de la ontología rosminiana, de que Manzoni era acérrimo partidario cuando escribió este opúsculo, hay que confesar que la llamada verdad positiva ó contingente vale, no por sí misma, sino por lo que contiene de verdad ideal; y cuando el espíritu asiente á la una ó á la otra, su asentimiento es análogo y no contradictorio, puesto que la ley interna de su ejercicio le obliga á idealizar la verdad positiva y á dar cierto género de realidad concreta á la verosimilitud ideal, de donde resulta que la historia es concebida imaginativamente, y que la pura creación de la fantasía poética toma forma y desarrollo análogo á los de la historia, y aun se confunde con ella cuando el prestigio del genio creador llega á tanto, adquiriendo entonces cierto género de vida muy positiva los personajes poéticos. Por otra parte, tampoco puede decirse que la historia viva sólo de verdades positivas é incontrovertibles, sino que entran en ella, por grandísima parte, lo verosímil, lo conjetural y lo opinable, mayormente tratándose de períodos obscuros ó de civilizaciones muy remotas. Ni puede temerse gran peligro de error, ni grave daño en la cultura del incauto lector ó espectador de la obra literaria, porque nadie va á estudiar historia en los poemas, ni en el teatro, ni en las novelas, ni imagina que lo uno puede ser sustitución de lo otro. Goza, por tanto, del placer artístico, sin inquietarse de saber dónde empieza la realidad y dónde acaba la ficción, á menos que por curiosidad retrospectiva trate de averiguarlo después; y esto ya constituye una distinta operación del entendimiento, la cual nada tiene que ver con el deleite que la narración ó representación despierta

por sí sola. Lo cual no quita que esta función artística haya servido á veces de estímulo y de tránsito para la intuición histórica, como lo prueba la influencia que Chateaubriand ejerció sobre la vocación histórica de Agustín Thierry; y el gran novelista escocés sobre el mismo Thierry y sobre el historiador de los Duques de Borgoña.

No puede decirse tampoco que el espíritu crítico de duda y de investigación sea incompatible con el placer estético que se origina en las composiciones mixtas de fábula y de historia. Cuando entre los antiguos pasaban por históricas las tradiciones relativas á los orígenes de Roma cantadas en la *Eneida*, nadie creía, sin embargo, en la verdad del episodio de los amores de Dido, y los gramáticos enseñaban en las escuelas que había sido intolerable anacronismo del poeta el introducirlos, lo cual no era obstáculo para que San Agustín no pudiese leer sin lágrimas el libro IV del poema.

Que no es en el poema histórico la verdad material del hecho lo que fuerza nuestra emoción, sino la verdad moral que en el hecho se manifiesta, cosa es de suyo tan obvia, que no vale la pena de insistir en ella. Pero aparte de este interés común á toda representación natural, viviente y sincera de la vida humana, tiene la poesía histórica, y en mayor grado que ninguna de sus formas el teatro, otras dos muy positivas ventajas que acrecientan su efecto. Porque primeramente satisface aquella sed de nuestro espíritu que no se apaga con el conocimiento exterior y fragmentario de lo pasado, sino que aspira á lograr de él un cuadro vivo y completo. Y además, apartándonos de las contradicciones de la vida presente, nos conduce á la serena contemplación de un mundo ideal, que es al mismo tiempo un mundo verdadero, pero en el cual el pres-

tigio de la tradición secular atenúa lo feo y lo discordante, realza y da valor expresivo á lo pequeño, ennoblece lo prosaico, y hasta corrige y torna en inofensivo, por la lejanía, lo que la expresión del desorden moral puede tener de peligroso y perturbador, cuando el arte trabaja sobre realidades demasiado próximas á nosotros, y de las cuales participamos como actores más bien que como espectadores desapasionados.

Séanos lícito, pues, contestar á Manzoni con palabras de Manzoni mismo, cuando dice en su *Carta sobre las unidades dramáticas* que " las causas *históricas* de una acción son esencialmente las más *dramáticas* y las más interesantes, y que cuanto más conformes sean los hechos que en la tragedia se representen con la verdad de la historia, tendrán en más alto grado el carácter de *verdad poética* que buscamos en la tragedia.„ De donde se infiere que, lejos de ser la historia prosaica por su índole, es la cantera inagotable de toda poesía humana actual y posible, sin que necesite el poeta otra cosa que ojos para verla, y alma para sentirla, y talento de ejecución para reproducirla; pues con esto sólo quedará depurada y magnificada, no tanto por algo exterior que el poeta le añada, cuanto por algo que en la realidad misma está, y que no todos los ojos ven, sino los del artista solamente. Sin este poder de visión, sin esta facultad de descubrir la verdad intrínseca y fundamental, oculta bajo las apariencias fugitivas y mudables, no hay, ciertamente, poesía histórica ni de ningún otro género, pero tampoco puede decirse que en rigor haya historia.

Y por eso afirmé en ocasión análoga á la presente, que de los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la



historia, y que entrambas conspiran amigablemente á darnos bajo la verdad real (en que se incluye también lo verosímil), la verdad ideal, que va deletreando nuestro espíritu en confusos y medio borrados caracteres. Así la poesía unas veces precede y anuncia á la historia, como en las sociedades primitivas, y es la única historia de entonces, creída y aceptada por todos, fundamento á la larga de las narraciones en prosa, donde entran casi intactos los *hórridos* metros épicos, á guisa de documentos; y otras veces, por el contrario, la materia que fué primero épica y luego histórica, *cantar de gesta* al principio y crónica después, ó la que teniendo absoluta fidelidad histórica, nunca fué cantada, sino relatada en graves anales, pasa al teatro, y por obra de Shakspeare ó de Lope vuelve á manos del pueblo, transfigurada en materia histórica y en única historia de muchos.

Y vienen, finalmente, siglos de reflexión y de análisis, en que los poetas cultos sienten la necesidad de refrescar su inspiración en la fuente de lo real, y acuden á la historia con espíritu más desinteresado y arqueológico, naciendo entonces el drama histórico de Schiller y la novela histórica de Walter-Scott, que influyen á su vez en los progresos del arte histórico, y en cierto sentido le renuevan.

Por todas ó casi todas estas transformaciones pasó nuestra tradición poética nacional, cuya expresión más varia y completa, si bien no la más primitiva y genuina, es el glorioso teatro del siglo XVII, principal materia del discurso del nuevo Académico, tratada por él con tanto magisterio y novedad que parece superfluo insistir en ella, ni menos intentar retocarla. Me limitaré, pues, á hacer algunas consideraciones sobre el fondo épico que sirvió de tierra fecunda para que en ella

arraigase el árbol pomposo y lozano del drama histórico nacional, que, fuera de las crónicas dramáticas de Shakspeare, no tiene equivalente en ningún teatro del mundo. En otras partes se han dramatizado incidentes y personajes aislados, que por su valor humano convidaban á ello: sólo en España se ha llevado á las tablas la historia entera en cuerpo y alma, sin hacer gracia de un solo reinado. Y aunque todo el resto de nuestra riqueza dramática desapareciese, y sólo quedase en pie el inmenso repertorio de Lope, ó, mejor dicho, las reliquias de él que hoy poseemos, todavía nos quedaría en sus obras un mundo poético, el trasunto más vario de la tragedia y de la comedia humanas, y si no el más intenso y profundo, el más extenso, animado y bizarro de que ninguna literatura puede gloriarse. Si es cierto que en el teatro de Lope la manifestación más apacible, simpática y graciosa, así como la más pulcra y elegante bajo el aspecto técnico, y por tanto la que ha envejecido menos, es la comedia de costumbres, también hay que reconocer desde un punto de vista crítico más elevado que la serie más opulenta y característica de ese teatro es la que debe al elemento épico su fuerza radical y su vitalidad poderosa, el drama, en suma, fundado en recuerdos y tradiciones de la historia patria. El orden en que estas piezas deben leerse para que se perciba bien la grandeza del conjunto, es el orden pura y estrictamente cronológico, merced al cual se van desarrollando, como en una galería de arrogantes frescos ó de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas, con cuyos hilos de oro fué tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevando de frente toda la materia histórica ó tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos



otros que conmemoran á modo de gacetas triunfos del día y del momento, como el asalto de Maestricht ó la batalla de Fleurus. De este modo, las crónicas dramáticas generales, las que abarcan un reinado entero ó un grupo considerable de acaecimientos, alternan con las leyendas municipales y heráldicas, no menos significativas, no menos profundamente reveladoras del ideal de la patria, llevado á las tablas por Lope con más sinceridad y pujanza que por ningún otro. Hay más: la forma amplia y novelesca del drama historial se impuso á los demás géneros escénicos, los transformó á su imagen y semejanza, y él solo nos da la clave de aquel teatro, todo acción y todo nervio; rápido y animadísimo y algo somero por consiguiente, pero lleno de fuerza é inventiva; más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación; libre además en el gran maestro y en sus primitivos discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron en el tiempo de su decadencia, hasta convertirlo en un género de convencional idealismo. Siguió á Lope con la misma libertad y con el mismo brío una legión de poetas, de los cuales sólo Tirso llegó á superarle en estudio de caracteres y profunda ironía; Alarcón en combinar la intención ética con la estética, de suerte que pareciesen una misma. Pero ninguno, ni Alarcón ni Tirso, llegaron á igualar aquel poder inmenso de creación que abarca el círculo entero de las relaciones humanas; aquella vena pródiga é inexhausta que aun en las obras más imperfectas se desata en raudales casi divinos; todo aquel conjunto de cualidades que parecerían grandes repartidas entre veinte ingenios, y que por disposición singular de la Providencia se vieron derrochadas en uno solo: el gran poeta de nuestra Pe-

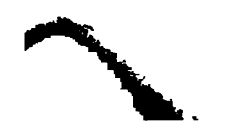
nínsula, el hijo pródigo de la poesía. Lo que este hombre, en fuerza sólo de su genio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló á su pueblo, escrito está en las memorias contemporáneas; y con ser tanto, aun nos parece pequeño para su gloria.

Pero en esta creación gloriosa hay que sumar con la fuerza individual y con el *fiat* luminoso del genio la fuerza anónima, colectiva, secular, que empujaba ese raudal inmenso; la tradición épica, que persistía en la literatura castellana más que en otra ninguna de las vulgares y se prolongaba á través de las edades clásicas, remozándose sin cesar en nuevas formas, que iban sustituyendo y enterrando la letra de las antiguas, por lo mismo que tanto conservaban de su espíritu. En otras naciones la poesía de la Edad Media, olvidada por el pueblo y desdeñada por los doctos, durmió desde el Renacimiento en vetustos códices, tanto mejor guardados cuanto menos leídos, esperando que el soplo de la erudición moderna viniese á darle un nuevo género de vida. En España, por el contrario, esa poesía nunca dejó de ser popular, y sentida y amada por toda casta de gentes, primero en los poemas de *gesta*, luego en las crónicas, después en los romances y, finalmente, en el teatro. Cada una de estas formas iba enriqueciéndose con los despojos de las anteriores, y era natural que las más antiguas, las más puras y próximas á la fuente, pareciendo ya menos inteligibles en el lenguaje y en toda la parte exterior y de costumbres, fueran sacrificadas á las más modernas y brillantes, y andando el tiempo se olvidasen y perdiesen: fatalidad que había de ser irremediable para la parte más primitiva y veneranda de nuestros orígenes épicos, que no son ciertamente los romances.

El rigor de la crítica de nuestros días tiene que ser cada vez más inexorable con ciertos fantasmas de poesía popular creados por figura retórica, ó por fantasía romántica, ó por síntesis prematura y ambiciosa. No hay romances primitivos, ni hasta la fecha los ha descubierto nadie; los que llamamos *viejos* son del siglo XV, que es vejez muy relativa; los de carácter épico salieron, por lo común, del texto de las crónicas, si bien unos pocos (los más vigorosos sin duda) pueden ser reminiscencia de algún cantar de *gesta;* los de contenido no histórico, los caballerescos y de aventuras, los bellísimos que relatan tragedias domésticas, son sin duda los tipos más antiguos y puros de la canción popular en Europa, porque tuvieron la suerte de ser impresos cuando ningún pueblo pensaba en coleccionar los suyos; pero tienen más de étnico y aun de humano que de privativamente nacional. Tales temas y fuentes de inspiración son de todos los pueblos, y no son en rigor de ninguno: lo mismo se los encuentra en Servia y en Bulgaria, que en el Piamonte, en Bretaña, en Asturias ó en Cataluña. Á paradoja suena, pero es gran verdad, confirmada cada día por nuevos descubrimientos hasta en las razas más diversas de las que pueblan el continente europeo: "no hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular." Pero contra esta sentencia se levantan, como excepciones rarísimas, algunos pueblos, y entre ellos, y en primer término, el pueblo castellano, que dotado de un sentimiento más histórico que idealista, supo convertir la poesía en una prolongación de su historia, ó más bien confundir en una su historia y su poesía. De esta savia épica vivió durante siglos nuestra literatura, que precisamente por no haber olvidado nunca el espíritu de sus humildes princi-

pios, aunque olvidase muy pronto la letra, subió, andando los siglos, á la cumbre de la prosperidad y de la gloria.

Inmensa ha debido de ser la pérdida de nuestros monumentos literarios primitivos. La rareza de textos poéticos castellanos anteriores á la segunda mitad del siglo XIII, es cosa que verdaderamente suspende y maravilla, sobre todo cuando se para la atención en las innumerables riquezas que atesora la literatura francesa de los tiempos medios. Pero á despecho de tal catástrofe, bien fácil de explicar por la persistencia del fondo legendario en otras formas y por la continua renovación de ellas, todavía nos quedan bastantes datos y documentos para afirmar la existencia de la primitiva epopeya castellana, y aun para fijar con suficiente precisión sus caracteres. Muy distante de la fecundidad prodigiosa de la epopeya francesa y de su universal y omnímoda influencia en la literatura de la Edad Media, tiene, en desquite, un carácter más histórico, y parece trabada por más fuertes raíces al espíritu nacional y á las realidades de la vida. Las acciones de nuestros héroes se cumplen siempre dentro de la esfera de lo racional, de lo posible, y aun de lo prosaico: rara vez ó ninguna traspasan los límites de las fuerzas humanas. Sólo en un poema de evidente decadencia, en la leyenda de las mocedades del Cid, que forma la parte más considerable de la llamada *Crónica Rimada*, se advierte marcada inclinación á la fanfarronada y á la hipérbole del valor, que es la caricatura del heroísmo sano y sincero de las otras rapsodias más antiguas. Sólo en ese poema se atropella caprichosamente la historia, que en los anteriores aparece respetada, no ya sólo en cuanto al fondo moral, sino también en cuanto á los datos externos más fundamentales. La geografía, lejos de ser arbitraria y de pura imaginación, como en la *Canción de Rolan-*



do, tiene en el *Poema del Cid* toda la precisión de un itinerario, cuyas jornadas podemos seguir sobre el terreno ó en el mapa. La tierra que nuestros héroes pisan, no es ninguna región incógnita ni fantástica, sembrada de prodigios y de monstruos; son los mismos páramos y las mismas sierras que habitamos. Esta poesía no deslumbra la imaginación, pero se apodera de ella con cierta majestad bárbara, que nace de su propia sencillez y *evidencia*, de su total carencia de arte. Parece que el cantor épico no inventa nada, y hasta que sería incapaz de toda invención; lo que añade á la historia resulta más histórico que la historia misma. El Cid del poema ha triunfado del Cid de la realidad, hasta en las crónicas, hasta en los documentos eruditos; él solo es el que se levanta, eternamente luminoso, con su luenga barba, no mesada nunca por moro ni cristiano, con sus dos espadas talismanes de victoria.

¡Oh, Dios, qué buen vasalo si oviese buen señor!

El punto culminante de la epopeya ha de buscarse en un medio histórico, ni enteramente bárbaro, ni enteramente civilizado tampoco, en el cual los sentimientos propios de la edad heroica hayan logrado su cabal y armonioso desarrollo, después del cual suelen venir dos géneros de falsificación diversos: uno por hipérbole grosera, otro por atenuación melindrosa y culta. Hay, en lo que conocemos de nuestras leyendas épicas, grados muy diversos de elevación moral; y contra lo que pudiera creerse, no son las más antiguas las que más abundan en rasgos feroces y violentos. Lo mismo la leyenda de las mocedades de Rodrigo, que la tremenda historia de los Infantes de Lara, son evidentemente posteriores á los cuadros más

apacibles que nos ofrecen el poema de la vejez de *Mío Cid* ó las tradiciones relativas á Fernán González. Los héroes más feroces, no siempre son el embrión de los héroes más perfectos, sino que, por el contrario, suelen ser su degeneración, y á veces su caricatura.

Pero, por el extremo contrario, no es menos de reparar en nuestros cantares de *gesta* la total ausencia de aquel espíritu de galantería que tan neciamente se ha creido característico de los siglos medios, cuando á lo sumo pudo serlo de su extrema decadencia. No sólo se buscaría en balde en nuestra viril y austera poesía la aberración sacrílega ó hipócrita del culto místico de la mujer, ni menos la expresión de afectos ilícitos, que tanto abundan en la lírica de los provenzales, sino que jamás la ternura doméstica, expresada de un modo tan sobrio, pero tan intenso, en las breves palabras del Campeador á Doña Jimena y á sus hijas, y en leyendas como la de la libertad de Fernán González por su esposa, se confunde ni remotamente con lo que pudiéramos llamar el amor novelesco, que más que un afecto sano y profundo suele ser una exaltación imaginativa. Tales estados nerviosos, tales cavilaciones y desequilibrios, son producto de una civilización muelle y refinada, é incompatibles de todo punto con el ambiente de los tiempos heroicos. Mucho esfuerzo necesita un lector vulgar para pasar desde la Jimena dramática de Guillén de Castro ó de Corneille, tierna y enamorada, combatida y fluctuante entre el deber y la pasión, á la Jimena épica, la de la *Crónica Rimada*, pidiendo con toda sencillez al Rey que la case con Rodrigo, á modo de compensación pecuniaria, porque éste ha matado á su padre, después que uno y otro se habían robado mutuamente sus ganados, secuestrando, por añadidura,



á las lavanderas que bajaban al río. Pero aunque tal aspereza de costumbres ofenda, todavía, para quien tenga sentido de las cosas bárbaras y primitivas, resulta tan poética, por lo menos, como las logomaquias del *punto de honra* que el teatro moderno, empezando por el castellano, aunque, á decir verdad, mucho menos en Lope de Vega que en sus discípulos, aplicó indistintamente á todas las épocas y estados sociales, como si cada uno de ellos no tuviese su peculiar psicología.

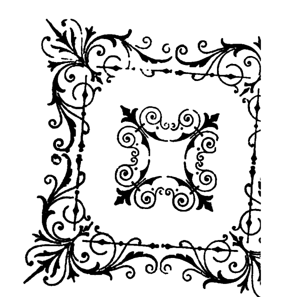
El Cid épico, en vez de hacer madrigales y dar estocadas de sala de armas, lidiaba para ganar su pan, porque *haber mengua de él es mala cosa;* lidiaba para convertir á sus peones en caballeros; se regocijaba con la quinta parte que le correspondía en el reparto del botín; conquistaba los vergeles de Valencia para dejar á sus hijas *una rica heredad;* sentimientos todos materialísimos y hermosos en un hombre de la Edad Media, por lo mismo que tan lejanos están de todo énfasis romántico. Y hasta en la poco loable estratagema, usada con los judíos Rachel y Vidas, se mostraba sometido, á pesar de su carácter heroico, á la dura ley de la necesidad prosaica.

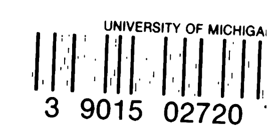
Precisamente por esta realidad suya, tan plena é intensa, el Cid del *Poema* representa para nosotros este grado supremo del ideal caballeresco, tal como fué entendido por nuestros padres en la Edad Media. Cuanto más nos inclinemos á ver sombras en el Cid histórico, tal como se infiere de algunos rasgos de la propia crónica latina, y sobre todo de los textos árabes que interpretó Dozy, exagerando quizá su sentido, hasta transformar al campeón burgalés en una especie de *condottiere* italiano, soldado de fortuna, robador de iglesias, rompedor de pactos y juramentos, codicioso y sanguinario y

aliado alternativa é indistintamente con moros y cristianos, tanto más nos asombraremos del generoso instinto moral y poético de nuestra raza, que en tan breve tiempo enmendó las deficiencias de la historia sin atentar á lo substancial de ella, y que al depurar el tipo, sin despojarle de su valor individual, le comunicó toda la plenitud de una existencia más luminosa y más alta. En este caso, como en tantos otros, el símbolo nació espontáneamente, viniendo á cumplirse al pie de la letra aquella sentencia de Aristóteles: "La poesía es más profunda y más filosófica que la historia."

Ni lengua castellana existía, cuanto menos poesía vulgar, cuando este simbolismo histórico llegó á crearse. Pero la memoria de los pueblos suele ser tenacísima, y la fantasía poética tiene mucho de restrospectiva. ¿Qué mucho que los juglares de los siglos XII ó XIII expresaran con tal fidelidad el arranque de independencia que movió en los siglos X y XI á los jueces ciudadanos y á los condes otorgadores de buenos fueros, cuando en plena edad artística, en los albores del siglo XVII, el estro magnífico de Lope, sintiéndose engrandecido al contacto de aquella tradición sagrada, todavía acertaba á enriquecerla con elementos propios, que nadie diría germinados en la fantasía individual, sino dictados al poeta por el alma del pueblo castellano de la Edad Media?

HE DICHO.




UNIVERSITY OF MICHIGA
3 9015 02720

